

كتاب

أبحاث مؤتمرديرب نجم الأدبى

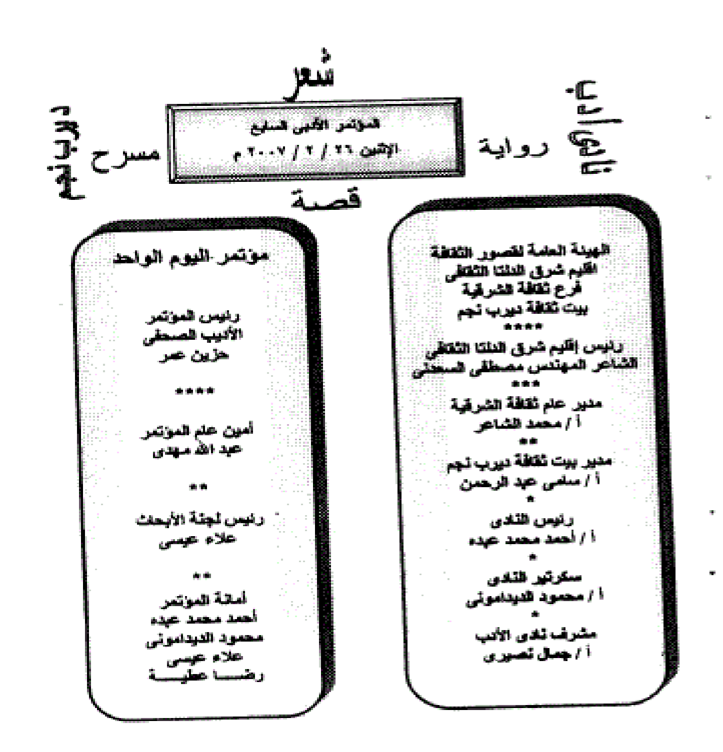
الدورة السابعة

" الأدب وموروثاتنا الشعبية "

٥ مارس ٢٠٠٧

رئيس المؤتمر

حزين عمر


شعر
نادي الأدب
رواية
المؤتمر الأدبي السابع
الإثنين ٢٦ / ٢ / ٢٠٠٧م
مسرح
ديرب نجم
قصة
الهيئة العامة لقصور الثقافة
إقليم شرق الدلتا الثقافي
فرع ثقافة الشرقية
بيت ثقافة ديرب نجم
****
رئيس إقليم شرق الدلتا الثقافي
الشاعر المهندس مصطفى السحلي
***
مدير عام ثقافة الشرقية
أ / محمد الشاعر
**
مدير بيت ثقافة ديرب نجم
أ / سامي عبد الرحمن
*
رئيس النادي
أ / أحمد محمد عبده
*
سكرتير النادي
أ / محمود الديداموني
*
مشرف نادي الأدب
أ / جمال نصيري
مؤتمر اليوم الواحد
رئيس المؤتمر
الأديب الصحفي
حزين عمر
****
أمين عام المؤتمر
عبد الله مهدي
**
رئيس لجنة الأبحاث
علاء عيسى
**
أمانة المؤتمر
أحمد محمد عبده
محمود الديداموني
علاء عيسى
رضـــا عطيـــة

تساؤلات غير مزعجة

كمن يلقى بنفسه بين ثورات أمواج المحيط ، من يتصدى لدراسة " الأدب وموروثنا الشعبي " .. فأي أدب هذا الذي نتوقف عنده – إذا سلمنا بأنه أدبنا العربي – ؟! أهو أدب الجاهلية والإسلام بدوله ودويلاته ؟! أهو أدب الإحياء أيام البارودي وشوقي أم أدب الرومانسيين ، أم الواقعيين أم الرمزيين أم أدب القرن الجديد الذي فتح لنا أبوابه منذ ست سنين ؟!

قد تطلق تساؤلات أخرى من قبيل :

ما المقصود بالأدب : أهو شعره وزجله وأغانيه العامية ؟! أهو القصة والرواية والمسرح ؟! أهو المقالة والمقامة والرسالة والخطابة والمثل والحكمة ؟ أهو الدراسة النقدية والبحث الأدبي وما تُرجم للغتنا وما تُرجم منها ؟!

وفي هذا السياق الصاخب من محاولات تحديد المقصود بالعنوان : زماناً ومكاناً وأجناساً يمكن أن تتطاير تساؤلات مماثلة لا بقصد الرفض أو الاستهجان ، بل بغرض التحديد والتخصيص والوصول إلى شاطئ في المحيط المتلاطم .. ففي أي زمان سنتوقف على موروثنا الشعبي وعلاقته بالأدب ؟ هل " الشعبي " قبل فتح الإسلام لمصر أم بعده ؟! أهو زمن الأيوبيين والفاطميين أم العثمانيين والمماليك ؟! أيُقصد " بالموروث " فنون الموال والحواديت والغناء والموسيقى والرقص والعديد والأمثال

والنكات والزجل ؟! أم هو فنون الزخرفة والعمارة والأزياء وما شابهها ؟!

" الأدب وموروثنا الشعبي " ربما يحكمه أو ينزح منه تعبير أدق ، كأن نقول: " الشعر — أو الرواية أو القصة — وتراثنا الشعبي في العقد الأخير " . ولا غضاضة بأن نحدّ هذا العنوان — الكبير أيضا — بمكان بعينه ، بأن نقول : في الشرقية .. بصفتها المنطقة المضيفة لمؤتمر ديرب نجم الثانوي الذي فتح علينا هذا العام ، بهذا العنوان ، إعصارا من الجدل والنقاش قد يستغرق كل جلساته لتحديد المصطلح .

هذا الجدل دليل صحة وتيقظ ، ومؤشر طموح بحثي واسع ، ولا يعني أن القائمين على أمر المؤتمر من أدباء الشرقية وديرب نجم تحديداً ، الذين شرفوني برئاسته ، قد ألقوا بنا في هاوية التهويم ولا بيداء التخبط ، بل هم أطلقوا شرارة البدء — كما يقال — لإثراء الحركة النقدية والبحثية ، لا في الأدب فقط ، بل كذلك في علوم اللغة ، والموسيقى ، وعادات الناس ، والديانات .

إن أدباء ديرب نجم يخترقون دائماً الحجب ، ويسعون لتعبيد الطرق لا يسيرون في المعبدة منها .. وتجسّد دأبهم هذا في إقامة أول مؤتمر لليوم الواحد ، اقتدى به غيرهم في شتّى بقاع مصر ، بل ورأينا — حين أردنا تطوير الأداء في فروع اتحاد الكتاب — أن يقيم كل منها كياناً بحثياً كهذا . وهم باختيارهم لهذا العنوان : " الأدب وموروثنا الشعبي " رفعوا شعاراً واسعاً عالياً يمكن أن تستظل به عدة مؤتمرات قادمة للثقافة الجماهيرية ولغير الثقافة الجماهيرية .. ويبقى لهم حق السبق وفضل المغامرة . وفيض شكري لهم على تقدمتي ، وما أنا سوى واحد منهم ، امتص رحيق المتعة — كل المتعة — وأنا جالس هناك في آخر كرسي من آخر صف ، لا هنا على هذه المنصة !!!

حزين عمر

كلمة رئيس الإقليم

إيماناً منا بضرورة مساندة الإبداع الحقيقى ، وتسليط الضوء عليه ، جاء دعمنا لتجربة نادى أدب ديرب نجم الجادة والرائدة – مؤتمر اليوم الواحد – فى دورته السابعة .

فقد أعطتنا التجارب السابقة .. المصداقية التى أهلّت تعميم التجربة فى أقاليم مصر الثقافية .

ندعو الله لكم بالتوفيق ...،،

الشاعر / مصطفى السعدنى
رئيس إقليم شرق الدلتا الثقافى

كلمة مدير عام ثقافة الشرقية

الشرقية عطاء متجدد ، متميز السمات واضحة عن غيرها من محافظات مصر ، نظراً لوجود بيئة ثرية متعددة ، فهي تنبت مواهب كل يوم تبشر بالخير وتساهم فى تشكيل وجدان هذا الوطن ، بإنتاجها الأدبى المميز بخصوصيات وملامح إبداعية جيدة .

وهذا الجيل مطالب بالوعي وإظهار قدرته على تحمل مسئولية التصدي للتيارات الهدامة ، التى تحيط بنا من خلال ثقافة الآخر بما يسمي بالعولمة ،والتى تسعي للنيل من تراثنا وتحاول تغييب العقل العربى والهوية أيضا .

ومؤتمر اليوم الواحد الأدبى بديرب نجم التابع لفرع ثقافة الشرقية هو تجربة رائدة وفريدة ، احدثت اثراً مدوياً على صعيد حركة الإبداع العربى فى محافظات مصر ، بعد أن تم تعميمها من خلال المؤسسة الثقافية الأم .

ليكون ذلك تأكيداً لدور هذا المؤتمر الذى خرج من ديرب نجم أو بالأحرى من محافظة الشرقية الزاخرة بادبائها وشعرائها ومفكريها وفنانيها ، ولا يسعني فى هذا المقام إلا ان اسجل عظيم امتنانى بهذا العمل الذى تم من خلال الهيئة العامة لقصور الثقافة ، بفضل توجيهات الفنان .. الأستاذ الدكتور أحمد نوار رئيس الهيئة العامة لقصور الثقافة .

ومحتضن الثقافة فى الشرقية بفكره وجهده معالى المستشار الوزير يحيى عبد المجيد محافظ الشرقية .

وأيضا رعاية المهندس مصطفى السعدني رئيس إقليم شرق الدلتا الثقافى .

والله من وراء القصد ،

محمد الشاعر

كلمة أمانة المؤتمر

منذ سبع سنوات انطلقت فكرة مؤتمر اليوم الواحد من نادى أدب ديرب نجم . وحققت الفكرة حال تنفيذها ـ المرجو منها . فخلقت حالة من الحوار . وتبادل الآراء والأفكار بين أصحاب الهم الواحد "الأدباء" . بالإضافة إلى تحطيم الحواجز بين المبدع والناقد – حيث كان المبدع فى الأقاليم يتسول من النقاد الكتابة عن إبداعاته – وقدم للساحة الأدبية نقادا راسخين جدد . يدركون قيمة النقد كإبداع موازى ..

وفقنا بفضل الإخلاص للإبداع . وتخطينا كل الموانع الإدارية والمالية . بملاليم بسيطة نجمعها من بعضنا . فوضعنا اللبنات الأولى . والجهة الإدارية تتعطف علينا بما لا يزيد عن ملاليمنا .. يأتى مؤتمرنا فى دورته السابعة . وقد اكتملت مفرداته ، وأضحى لدينا من الخبرة فى التجهيز والإعداد الجيد .. الكثير . بالإضافة إلى قدرتنا على التعامل مع الجهة الإدارية والمالية بوعى . بعد أن وصل صوتنا – بفضل المخلصين من كتابنا الصحفيين – إلى أعلى قيادات العمل الثقافى .

وجب علينا فى هذه الدورة . أن ننقب عن الكيف . وألا نهمل اللحظة الراهنة التى تمر بها الأمة . ومحاولات قوى القهر والطغيان محو ذاتنا – بوسائلها الإعلامية والثقافية المختلفة – أملا فى تحديد أذواقنا وتوجهاتنا ..

فكان علينا الوقوف أمام "الأدب ومأثوراتنا الشعبية" تأكيدا لتفردنا الثقافى بكل ما يتضمنه معنى الثقافة من عادات وأنماط سلوك وميل وقيم ونظرة إلى الكون والحياة .. ندعو الله أن يكون مؤتمرنا فى دورته السابعة عند حسن ظن .....

والله الموفق ،

عبد الله مهدى

أمين عام المؤتمر

المحور النظري
حول المأثورات الشعبية

أ . د / محمد عبد السلام

حول المأثورات الشعبية

ورد فى قاموس مصطلحات الأثنولوجيا والفولكلور ، أن "التراث الشعبى هو عبارة عن المعتقدات والعادات الاجتماعية الشائعة ، وكذلك الرواية الشعبية ، ويدل التراث الشعبى – بصفة عامة – على موضوعات الدراسة فى الفولكلور ، أو دراسة التراث الشعبى ، أو دراسة الرواية الشعبية وينبغى أن نرى الوحدة فى كل هذه الموضوعات فى كونها تجسد جميع جوانب الثقافة الروحية ، ويشير اسم التراث الشعبى إلى أننا نتناول هنا تراثا شفاهيا ينتقل من جيل إلى آخر داخل الشعب ".(١)

ويقول الأستاذ الدكتور / عبد الحميد يونس : "والواقع أن التراث الشعبى هو القوام الثقافى الموصل فى الشعب ، أى أنه يتألف من العناصر الثقافية التى يبتكرها الشعب ، أو يتأثر من جماعة أخرى ، وهذه العناصر متطورة أبدا ، وتتغير وتثبت وتقيد بالابتكار"(٢)

ويضيف "والنظرة المتكاملة التى تحيط بالتراث الشعبى ترادف الفولكلور ..... ولم يعد "تراث الشعب" مقصوراً من الناحية الثقافية على المجتمعات الدنيا ، فإن الأفراد المتعلمين بالمعنى الخاص والبيئات المأثرة فى المدينة ، يصدرون أيضا عن عناصر شعبية كامنة وظاهرة مهما كان الفارق فى السلوك أو المرتبة الاجتماعية"(٣)

يستدعى الانتباه أن تعريف التراث الوارد فى قاموس المصطلحات الأثنولوجية والفولكلور وما قاله د / عبد الحميد يونس يربط بين هذا المصطلح ومصطلح الفولكلور الذائع الصيت ....

فما الفولكلور ؟

تجمع الدراسات التي تناولت "الفولكلور " مادة وعلماً على أن الانجليزى "وليام جون تومز" هو الذي صاغ هذا المصطلح الذى تكون من كلمتين : "FOLK " وتعنى "الناس" و " LORE" وتعنى "حكمة" .

وأنه ورد أول مرة فى رسالة وجهها "تومز" إلى رئيس تحرير مجلة "ذى اثينيوم" فى ٢١ أغسطس ١٨٤٦ م. جاء فيها : "إن رسالتك قد قدمت الدليل على الاهتمام الذى يلقاه ما نعنى به فى إنجلترا " الأثريات الشعبية " أو " الأدب الشعبى" (وبالمناسبة ، إنها حكمة أكثر منها أدبا ، وأميل

غالباً إلى وصفها بأنها تركيب سكسونى جديد ، وأنها حكمة الناس) ، ولعلى متفائل للغاية بأننى سأحصد بعض السنابل الباقية من المحصول الوفير الذى بذره أجدادنا .

إن معظم دارسى أخلاق الزمن القديم وعاداته وخزعبلاته ، وأمثاله وأغانيه قد توصلوا إلى أمرين .

الأول : إن غرابة هذه الأشياء وقد زالت تماماً .

الثانى : ما الذى نستطيع – بعد دراسة مضنية – أن ننقذه الآن من هذا التراث ؟

إن مجلة زى أثيوم بما لها من انتشار واسع يمكن أن تسهم إسهاماً فعالاً فى جمع عدد غير متناه من الحقائق الدقيقة التى توضح الموضوع الذى ذكرته ، وأن تظل محفوظة حتى يظهر "جاكوب جريم" جديد يستطيع أن يقدم الكثير لمثيولوجيا الجزر البريطانية مثلما قدم الأثرى البارع واللغوى العميق الفكر "جريم" للمثيولوجيا الألمانية(٤) .

هكذا ظهر مصطلح "فولكلور" خلال تلك الرسالة التى وجهها "وليام جون تومز" إلى رئيس تحرير مجلة "زى أثيوم" فحث فيها على جمع "مثيولوجيا الجزر البريطانية : أخلاق الزمن القديم ، وعاداته ، وخزعبلاته ، وأمثاله ، أغانيه " ويتمنى أن يظهر فيها من يقوم بدراسة تلك المادة كما فعل "الأخوان جريم" فى ألمانيا .

وتدل هذه الإشارة إلى ما قام به الأخوان جريم فى ألمانيا ، على أن الاهتمام بجمع تلك المادة – التى أشار إليها "تومز" – ودراستها أقدم عهداً من ظهور مصطلح "فولكلور" .

فالذى لاشك فيه أن الفنلنديين ، والألمان بشكل خاص هم الذين كانت لهم اليد الطولى فى إثارة الاهتمام بهذا الجانب من الإبداع (٥) "فقد تأثر عدد من علماء الأدب واللغة الألمان بنمو الروح الوطنية التى صورتها كتابات شلنج (١٧٧٥ – ١٨٥٤) ، والتى أذكتها الثورة الفرنسية"(٦) . وراحوا يجمعون تراث الشعب الألمانى فى محاولة لتأكيد وجود الهوية الألمانية .

وهكذا بدأ الاهتمام بجمع المادة الفلكلورية ودراستها مصاحباً لانبعاث القوميات وتكون الدول الحديثة فى أوروبا عقب الثورة الفرنسية.

الفلكلور مادة :

يدل مصطلح " فولكلور " على المادة والعلم الذى يدرسها ، فهناك " الفولكلور مادة " و" الفولكلور علماً " ونحن نستطيع أن نطلق كلمة " الفولكلور " على التراث الروحى والفنى ، كما نستطيع أن نطلقها على النظريات والمناهج العلمية التى صنعها العلماء منذ أوائل القرن الماضى

وطبقوها فى دراسة ذلك التراث "٧".

فما (الفولكلور) مادة ؟

يقول يورى سوكولوف :

إن الفولكلور " هو الإبداع الشعرى الشفاهى لجماهير الشعب العريضة " ويضيف " وإذا وسعنا من معنى إصطلاح " الأدب " بحيث يتجاوز المعنى الحرفى ، أى المواد المكتوبة أو الإبداع الفني المدون ، ليشمل الإنتاج الفنى الشفاهى ، فإن " الفلكلور " يصبح فرعاً خاصاً من فروع الأدب "(٨) .

ومن الواضح أن " سوكولوف " يقصر مدلول مصطلح " الفولكلور " مادة على الشعر الشفاهى لجماهير الشعب العريضة ، ويجعله جزءا أو فرعاً من فروع الأدب .

ويقول " أرشر تايلور " إن " الفولكلور هو " المادة التى تنتقل من جيل إلى آخر ، سواء عن طريق الكلمة المنطوقة أو العادة ، أو الممارسة وإنه بذلك قد يكون فى شكل حكايات أو أغان ، أو ألغاز ، أو أمثال شعبية ، أو أى مواد أخرى يعبر عنها بالكلمات ، أو فى شكل أدوات ، أو معتقدات أو رموز ، أو أعمال تقليدية(٩).

ويلاحظ أن " أرشر تايلور " يوسع مدلول مصطلح " فولكلور " ولا يقصره على المادة الأدبية ، بل يمده ليشمل أدوات ومعتقدات ، ورموز ، وأعمال تقليدية . .

وهكذا تختلف النظرة إلى المادة الفولكلورية ، وهو أمر شائع الحدوث بين الباحثين فى حقل العلوم الإنسانية على وجه الخصوص .

ولقد قام الفلولكلورى الأمريكى " الان دندس " بوضع قائمة تضم المواد الفولكلورية كما يراها جاء فيها :

إن " الفولكلور" يتضمن الأساطير والحكايات الشعبية ، بأنواعها المتعددة ، والنكات ، والأمثال ، والألغاز ، والترانيم ، والرقى والتعاويذ ، واللعنات ، وأساليب التحية ، فى الإستقبال والتوديع والصيغ الساخرة ، والتلاعب بالألفاظ ، وأساليب القسم ، كما يتضمن أيضا العادات الشعبية ، والرقص الشعبى ، والدراما الشعبية ، وفن التمثيل الإيمائي ، والفنون الشعبية والطب الشعبى ، والمعتقدات الشعبية ، والموسيقى الشعبية والاتها والأغانى الشعبية بأنواعها ، والتعبيرات الشعبية المأثورة والتشبيهات الشعبية " طويل زى النخلة " والاستعارات والكنايات الشعبية " عاش حياته بالطول والعرض " وأسماء الأماكن والكنى والألقاب ، والشعر الشعبى والكتابات التى تكتب على شواهد القبور ، والألعاب ، والإيماءات والرموز ، والدعابات ، وأصل الكلمات الشعبية ، وطرق

إعداد الطعام ، وأشكال التطريز ، وأشغال الإبرة ، وأنماط البيوت ، والعمارة الشعبية ، ونداءات الباعة .... والتعليقات التقليدية التى تقال عقب العطس ، أو التجشأ ... والاحتفالات الشعبية بالمناسبات كالأعياد ، ومناسبات الميلاد ، والختان ، والزواج وغير ذلك "١٠".

هذه هى " المواد الفولكلورية " كما يراها " الان دندس ".

طبيعة المادة الفولكلورية :

يرى بعض الباحثين أن " الفولكور " هو بقايا القديم ، وثقافة ما قبل التمدين ، أو الموروثات الثقافية فى بنية المدينة الحديثة "وهذا التحديد قريب جداً لما عناه "تومز".

وقد تضمن "قاموس الفولكلور الأمريكى" طائفة من مثل هذا التعريف .

أ – الفولكلور هو جميع العقائد الشعبية القديمة ، والعادات ، والمأثورات التى استمرت متوارثة بين العناصر الأدنى ثقافة فى المجتمعات المتحضرة حتى الوقت الحاضر .

ب – الفولكلور هو حفريات حية تأبى أن تموت .

هذا التعريف هو تعريف "بوتر" الذى يشرح وجهة نظره بقوله : "الفولكلور" هو الرواسب العلمية والثقافية المتأخرة للتجربة الإنسانية ، والتى تكونت على مدى العصور ، وذلك لأن التغيير كان أكثر بطأً ، وأقل تعاقبا فى الأزمنة المبكرة . وعلى ذلك فإن العادات المبكرة والعقائد قد استغرقت زمناً أطول لكى تتشكل ، وتتحصن بعمق فى اللاشعور لدى الأجناس المختلفة .

إنه – أى الفولكلور- هو "الموروثات الثقافية فى شعب من الشعوب فى المراحل المتأخرة للثقافة : العقائد ، والقصص ، والعادات ، والطقوس ، وغير ذلك من أساليب التلاؤم مع العلم ومع ما وراء الطبيعة ، والتى كانت تستخدم فى المراحل السابقة ".

ويرى "باليس" أن الفولكلور يتضمن الإبداع التقليدى للشعوب : بدائيين ومتحضرين"(١١)

ويرى "سوكولوف" أن الفولكلور صدى للماضى ، ولكنه فى نفس الوقت صوت الحاضر المدوى"(١٢)

ويقول الدكتور عبد الحميد يونس :

" ومن الخير أن أسجل أن الفولكلور ليس شارة على الماضى وليس زائرا وافدا من بيئة أخرى – إنه ينتمى إلى المجتمع الذى يتفاعل معه . ويفيد منه . وإلى اللحظة التى يحقق فيها وظيفة حيوية وإنسانية من وظائفه الكثيرة . وأنه ليس حلقة من سقط المتاع . وليس عائقا من عوائق

التقدم . بل إنه يتجدد أبدا مهما قيل من عراقته . ففيه القدرة على تعديل شكله ومضمونه بتعديل وظيفته"(١٣)

هكذا يختلف الباحثون حول طبيعة الفولكلور كمصر . فمنهم من يرى فيه . بقايا القديم ، وثقافة ما قبل التمدين وحفريات حية تأبى أن تموت .. إلخ .

ومنهم من يرى أنه صدى للماضي وصوت للحاضر في نفس الوقت . وإنه إبداع تقليدى للبدائيين والمتحضرين . وإنه يتجدد أبدا لأن فيه القدرة على تعديل شكله ومضمونه بتعديل وظيفته .

الفولكلور علما :

جاء في تعريف علم الفولكلور ــ هو ذلك الفرع من المعرفة الإنسانية الذي يجمع . ويصنف ويدرس بأسلوب علمي مواد الفولكلور بغرض تفسير الحياة والثقافة الشعبية عبر العصور . إنه واحد من العلوم الاجتماعية التي تدرس وتفسر تاريخ الحضارة . أما المنهج الذي ينبغى أن يتبعه علم الفولكلور في دراسته . فللدارسين آراء كثيرة تبعا لوجهة نظرهم ومدارسهم المختلفة ــ نذكر هنا بعض هذه الآراء :

١- تشتمل دراسة الفولكلور : الجمع ، والتصنيف . والتفسير للمواد المأثورة والتصنيف يقتضى التفسير إلى مدى معين . والتفسير ينشد أن يكشف المعنى الأصلي . والاستعمال وكذلك تاريخ هذه المواد بغرض بيان وتفسير انتشارها ووصف خصائصها الأسلوبية .

٢- مناهج دراسة الفولكلور : جمع المواد كما هى فعلا من غير أن يقحم عالم الفولكلور . ثم مقارنة المواد لتحديد ما هو متشابه وما هو مختلف . في هذه الظواهر في الجماعات البشرية المتعددة .

وكذلك اختيار العقائد التي تتضمنها هذه المواد ، وأيضا اختبار الدوافع الاجتماعية والسيكولوجية التي انتجتها ، وأخيرا اختبار وظائفها .

ونستطيع أن نقول بإيجاز بأن علم الفولكلور يجب أن يبدأ بجمع المادة وتصنيفها ، وعلى حد قول "كراب" : "إذا كان منهج "كرون" التاريخي الجغرافي لا يمكن الاستغناء عنه في تتبع انتشار المادة الفولكلورية ، فإن المنهج المقارن ــ منهج "مانهاردت" و"فريزر" خير طريقة للبحث عن الأصول" ١٤ .

مدارس الفولكلور :

تعددت مدارس الفولكلور بتعدد الباحثين الرواد في ذلك المجال ، وتعدد آرائهم النظرية ، ومبادئهم المنهجية على حد قول "يورى سوكولوف" لقد ظهرت الدراسات الفولكلورية كعلم منذ نيف ومائة

عام ، إذ يؤرخ لقيامها كعلم نظري منذ العقود الأولى للقرن التاسع عشر ، وإلى ذلك الحين لم يكن هناك إلا مجموعات متناثرة من مواد الشعر الشفاهي جمعها الهواة وما أدخلوه على تلك المواد من تعديلات أدبية ، وترتبط أصول الدراسات الفولكلورية ارتباطا وثيقا بالاتجاهات العريضة فى مجال الفلسفة والعلم والتاريخ (١٥) .

ترتبط أصول الدراسات الفولكلورية إذن ارتباطا وثيقا بالاتجاهات العريضة فى مجال الفلسفة والعلم و التاريخ وهى مجالات متعددة ومختلفة بطبيعة الحال ، ومن هنا جاء تعدد مدارس الفولكلور واختلافها فيما بينها :

المدرسة الأدبية (الرومانسية)

" كان من أكثر الأفكار شيوعا عند بداية الدراسات الفولكلورية فكرة العقلية الشعبية التى تؤكد وجود الوحدة القومية كما تذيب – فى الوقت نفسه – الاختلافات الطبقية فى الأمة" وقد كرس الدارسون جهودهم فى مختلف ميادين المعرفة لدراسة "الروح القومية" و"نفسية الأمة" بما فى ذلك الفلاسفة ، والمؤرخون ، ومؤرخو القانون ، وعلماء اللغة ودارسو الأدب وغيرهم ، وبالمثل قام الفولكلور الذى بدأ فى هذا الوقت ، على نفس هذه الأفكار أساسا ، وقد ولد علم الأدب الشعبى(١٦) ، فى جو رومانسى كما يشهد بذلك اسمه ، ... وظهر فى ذلك الوقت ما يسمى بعلم "اللغة الهندية الأوربية" المقارن ، وقد أقام الدارسون الألمان علاقات الشعوب الأوربية ببعض الشعوب الأسيوية على أساس من التحليل المقارن للظواهر اللغوية كما فسروا تشابه الظواهر اللغوية فى مجال "الفونتيك" ، "علم الأصوات" و "المورفولوجيا" ، "علم التراكيب اللغوية" و "الليكسيكولوجيا" و "علم المفاهيم" كنتيجة لانقسام الشعوب التى كانت مرتبطة بعضها بالبعض الآخر فى أصل واحد مشترك ، وقد حاولت مؤلفات الدارسين الرومانسيين الألمان على وجه الخصوص ممن بحثوا فى تاريخ اللهجات الألمانية أن تثبت أن اللغات الألمانية بالذات هى التى تحتفظ بالتراث "الهندي – الأوربى" المشترك فى ثراء ووضوح ، وقد استخدم "جاكوب جريم" المنهج المقارن فى مؤلفاته اللغوية لحل مشكلات تاريخ اللغة الألمانية ولهجاتها كما استخدمه فى تحديد موضع اللغة الألمانية من عائلة اللغات المرتبطة بها ، وبدأ يستفيد أيضا من المنهج المقارن فى حل مشاكل نتاج الشعر الشعبى ، من مثل : ما إذا كان توافق الكلمات والأصوات والصور فى مختلف لهجات اللغة الألمانية يرجع بنا إلى "لغة أم ألمانية مشتركة" وما إذا كان توافق نفس هذه العناصر فى

مجموعات عدد من اللغات المترابطة يرجع إلى "لغة أم" هندية – أوربية . فإننا تبعا لنفس هذا المنهج المقارن وبالنسبة للعناصر المتشابهة أيضا فى ميدان الفولكلور . وفى الأشكال والموضوعات الخيالية لابد وأن تعتبرها تراثا توارثته الشعوب الجديدة . أو فروعها القبلية على سلف مشترك قديم(١٧) .

هكذا عللت هذه الدراسة وجود أوجه الشبه فى تراث الشعوب الجديدة فى أوروبا .

المدرسة الأسطورية :

مدرسة "ماكس موللر" و "دى جوبارناتى" و "جاستون بارى" الذين وجدوا أن الحكايات الشعبية موروثات ثقافية باقية من الأساطير القديمة . وبخاصة أساطير الطبيعة(١٨).

ويفسر موللر نشأة الأساطير بتلك الظاهرة التى سماها "مرض اللغة" ويقصد بهذا الاصطلاح عملية الغموض التدريجية فى المعنى الأصلى للكلمات . أو ما يمكن أن نسميه الآن مستعملين الاصطلاح المقبول فى اللغويات المعاصرة بعملية تغير المعانى فى اللغة .. ويرى موللر أن اختلاف المصطلحات وافتقارها إلى الاستقرار لابد أن ينتج عنه بمرور الزمن اضطراب الأفكار فينسى المعنى الأصلى للكلمات مما يؤدى إلى ما يعرف "بمرض اللغة" ويحدث مفاهيم خيالية للظاهرة الطبيعية أى "الأساطير"(١٩) .

المدرسة الأنثروبولجية :

من أعلامها "لانج" و "جارو" و "بواس" الذين دحضوا حجج المدرستين السابقتين وأظهروا الأساس الثقافى للحكايات الشعبية . ورأوا أنها بقايا حفرية لثقافات الماضى البعيد(٢٠) .

ولقد نشر "تيلور" فى نهاية ستينات القرن التاسع عشر كتابا بعنوان : "دراسات فى تاريخ البشرية القديم" ويشير عنوانه إلى أن "تيلور" كان مهتما بالمراحل الأولية لتطور الثقافة الإنسانية ، وفى عام ١٨٧١م نشر كتابه المشهور "الثقافة البدائية" وعلى أساس الكمية الوافرة من المواد التى جمعها عن أساليب الحياة والأفكار والعمل الإبداعي لشعوب العالم المتباعدة انتهى "تيلور" إلى أن الشعوب تكشف عن تشابه كبير فى أساليب حياتها وعاداتها وإبداعاتها للتصورات الدينية والشعرية ووجد "تيلور" تفسيرا لهذا فى الوحدة الجوهرية للطبيعة البشرية . وفى العقل والتفكير البشرى . ووحدة مختلف مسارات التطور فى الثقافة الإنسانية . وبالإضافة إلى ذلك اكتشف عديدا من أوجه الاتفاق بين مظاهر حضارة

الشعوب البدائية وعناصر معينة فى أفكار الشعوب المتمدنة . وخاصة بين الطبقات الثقافية المختلفة فى هذه الأخيرة . وقد قال "تيلور" بفكرة توارث الشعوب المتمدنة للبقايا الدينية والثقافية(٢١) .

المدرسة التاريخية الجغرافية :

من أعلامها "كرون" و "آرنى" و "طومسون" وتختلف هذه المدرسة عن المدرسة الهندية . والأنثربولوجية فى أن منهجها قد جاء ابتداء من دراسة الحكايات الشعبية الأوروبية . وعملت فى مناخ إنسانى خالص . وقد اهتمت هذه المدرسة بصفة خاصة بالجمع والتصنيف لمواد الفولكلور وقد أكدوا فى دراستهم لانتشار الحكايات الشعبية المختلفة أهمية الحصول على صور عديدة للحكاية الواحدة(٢٢) .

ما الأدب الشعبى ؟

يقول الدكتور محمود ذهنى فى محاولة للإجابة عن هذا التساؤل :

"ليس من المنتظر أن نستطيع الوصول إلى تعريف للأدب الشعبى يكون جامعا مانعا . وذلك لأنه أمر صعب كل الصعوبة"(٢٣) .

ويقول الدكتور محمد الجوهرى :

"لعل من أيسر الأمور على الباحث أن يدعى انتماء الأدب الشعبى إلى التراث الشعبى . ليس كميدان عادى " . وإنما كواحد من أبرز موضوعاته وأكثرها عراقة . ووجه السر فى هذا أن علم الفولكلور كانت مرحلة من مراحل تطوره تقوم أولا وأخيرا على دراسة الأدب الشعبى . فالأدب الشعبى موضوع تقليدى بارز من موضوعات التراث الشعبى لسنا فى حاجة إلى أن نسوق أدلة للتدليل على ذلك ... ومهما اختلف الباحثون على حدود الفولكلور . فهم لا يختلفون لحظة على أن ميدان الأدب الشعبى يقع فى مكان القلب من هذا العلم ، وقد شاعت تسميات متعددة لهذا الميدان . واختلف الباحثون فى تحديد موضوعاته الفرعية التفصيلية التى تندرج تحته واستغرق ذلك جدلا طويلا ... ولكننا يمكن أن نقول أنه يسمى أحيانا الأدب الشعبى – أو الأدب الشفاهى أو الفن اللفظى ، أو الأدب التعبيرى .. كذلك تباينت الاتجاهات فى تعيين حدود هذا الميدان الفرعى وتحديد موضوعاته(٢٤) .

ويقول الدكتور أحمد مرسى :

"إن تحديد أى ميدان – فى حقيقة الأمر – ليس أمرا سهلا يمكن أن نصل فيه إلى قول فصل أو تحديد دقيق دفعة واحدة خاصة إذا ارتبط الأمر بإبداع الإنسان فردا أو جماعة " .

وتزداد صعوبة الأمر عندما يواجه الإنسان ميدانا متسعا رحبا . قد

يبدوا للوهلة الأولى انه من السهل تحديده فى جملة مختصرة بسيطة كأن نقول : "إن الأدب الشعبى هو تعبير المجتمع الشعبى عن نفسه عن طريق الكلمة . أو أن الأدب الشعبى هو التعبير القولى المأثور عن ثقافة المجتمع مثلا . إن مثل هذه التعريفات توقعنا فى كثير من المشكلات الفرعية التى سوف تزيد من تعقيد المشكلة الأساسية التى نتناولها ألا وهى تحديد مفهومنا لموضوعنا . ومصطلحاته الأساسية"(٢٥) .

هكذا تبدو صعوبة الوصول إلى تعريف للأدب الشعبى يكون جامعا مانعا كما يقول المناطقة .

إلا ان هذه الصعوبة لم تحل دون أن يقوم عدد من الباحثين بوضع تعريفات رأى كل منهم أن تعريفه ما يفى بالغرض . نورد هنا بعضا منها .

يقول الأستاذ أحمد رشدى صالح :

"ما يزال تحديد الأدب الشعبى أمرا يختلف عليه النقاد ودارسو الأدب الشعبى . بيد أننا نجد تحديدات ثلاث تهمنا .. فنقاد الأدب المتأثرون بآراء الفولكلوريين من أمثال "بول سبيو" يرون أن الأدب الشعبى لأية أمة هو أدب عاميتها التقليدى مجهول المؤلف المتوارث جيلا عن جيل . ويؤدى هذا الرأى إلى إسقاط أدب العامية الحديث الذى أذاعته المطبعة ووسائل النشر الحديثة الأخرى من مسرح وإذاعة وسينما . لأنه لا يتوافر فيه ركنا تجهيل المؤلف والتوارث التقليدى .

وأما أصحاب النظرة الثانية . فيعتمدون وسيلة أداء التجربة الفنية اللغة ميزانا للحد . وهم فى ذلك مثل أصحاب النظرة السابقة ولكنهم يذهبون إلى أوسع مما يذهب إليه السابقون . فيرون أن الأدب الشعبى هو أدب العامية سواء كان شفاهيا أو مكتوبا أو مطبوعا . وسواء كان مجهول المؤلف أو معروفه . متوارثا عن السلف السابق أو أنشاء معاصرون معلومون لنا .

والرأى الثالث يعتمد على محتوى الأدب لا شكله أى موضوع التجربة الفنية لا اللغة التى يستخدمها أصحابه . فهو عند أصحاب هذا الرأى . ذلك الأدب المعبر عن ذاتية الشعب المستهدف تقدمه الحضارى . الراسم لمصالحه . يستوى فيه أدب الفصحى . وأدب العامية . وأدب الرواية الشفاهية . وأدب المطبعة . والأثر المعروف المؤلف"(٢٦) .

ثم ينتقل الأستاذ أحمد رشدى صالح ليقول فى موضع آخر :

"نحن نعنى بالأدب الشعبى عامة هذا الفن البلاغى الذى انتجته جماهير الشعب بلغتها . وتداولته على مر القرون . ثم صار فى تاريخه الحديث . يضم أدب الفكرة الوطنية متى كانت العامية أداته"(٢٧) .

ويقول الدكتور عبد اللطيف حمزة :

"اختلف الباحثون فى مدلول كلمة "أدب شعبى" ولكنهم متفقون على أنه الكلام الذى يعبر به الشعب افرادا وجماعات عن مشاعرهم وأحاسيسهم أو أنه نتاج الملايين من هؤلاء الأفراد والجماعات جيلا بعد جيل . ومعنى ذلك أن الأدب الشعبى لا يمكن أن يكون ثمرة فرد بعينه فى زمن بعينه مهما أوتى هذا الفرد من البراعة الفنية مما يجعله قادرا على تصور الحالات النفسية التى مرت بالشعب فى الوطن الذى ينتسب إليه . ومعنى ذلك أيضا أن الفنان الشعبى يتداخل فنه فى فن المجموع ويصبح جزءا فيه ولكنه مع هذا يظل محببا إلى النفوس ، سريع الذيوع بين الجماعات"(٢٨) .

ويقول الدكتور محمد زغلول سلام :

"حين نطلق لفظ الأدب الشعبى فإنما نريد الأدب الذى يحمل خاصيتين :

أولاهما : أن يكون بلغة عامية "ملحونة" أى بلغة عامة الشعب والناس فى أحاديثهم العامة ، وقضاء حاجاتهم اليومية .

وثانيهما : أنه يتعرض لحياة الناس من عامة الشعب ، وخبايا وجداناتهم ، ومكنون مشاعرهم ، كما يبين عن اهتماماتهم وربما كان ذا الأدب من صنع مجهول أو من صنع جماعة من الناس اشتركوا فيه فى جيل واحد أو أجيال متعاقبة فى بلد واحد أو بلاد متفرقة . وربما كان من صنع علم معروف مشهور من رجال الأدب والفن ولكنه سار وتناقلته الناس"(٢٩) .

أما أستاذنا الدكتور عبد الحميد يونس فيقول :

"الأدب الشعبى .. هو القول الذى يعبر به الشعب عن مشاعره وأحاسيسه أفرادا وجماعات . فهو من الشعب وإلى الشعب . يتطور بتطوره . وهو غذاؤه الوجدانى الذى يلائمه كل الملائمة . وليس ينفعه غيره وهو يمتاز عن سواه بسمات نجدها فى سائر أنواعه وأقسامه . التى تناقلتها الأجيال . وتعتز بها المواطن والشعوب"(٣٠) .

ويقول فى موضع آخر إن الأدب الشعبى هو "الإبداع المعبر عنه وجدان الجماعة أو الشعب والمتوسل بالكلمة"(٣١) .

ويقول الدكتور أحمد مرسى :

"إننى أقترح هذين التعريفين للأدب الشعبى :

"الأدب الشعبى هو أسلوب التعبير الفني المأثور عن الفكر والعادات والتقاليد الجمعية والذى يتوسل بالكلمة" .

التعريف الثانى :

"الأدب الشعبى هو الإبداع الفنى الجمعى المأثور الذي يتوسل

بالكلمة"(٣٢) .

تلك بعض المحاولات لوضع تعريف للأدب الشعبى . وهى فى تعددها تعكس ما يكتنف هذا الأمر من صعوبات ولا غرابة فى هذا المقام . فالاهتمام بالأدب الشعبى على هذا النحو هو أمر حديث نسبيا . كما أن هذا هو الحال فى مجال العلوم الإنسانية بوجه عام .

أشكال التعبير فى الأدب الشعبى

توجد بطبيعة الحال أشكال للتعبير فى الأدب الشعبى ، وقد كان تحديدها مناسبة للاختلاف كالعادة ، وسنأخذ هنا بما انتهى إليه الدكتور محمد الجوهرى :

السير " الشعرى منها والنثرى "

الأسطورة .

الخرافة .

الحكاية .

الموال بأنواعه المختلفة " الموال العادى ، والموال القصصى .. إلخ .

الأغانى بأنواعها المختلفة .

أ - حسب المناسبات المرتبطة بدورة الحياة " أغانى الميلاد - والختان - والخطوبة والزفاف - والزواج - والبكائيات "والمناسبات الدينية " ، مولد النبوى " أغانى الحجيج " فى الذهاب وفى العودة ، أغانى العمل " أغانى منتظمة الإيقاع ، وغير منتظمة الإيقاع .

ب- حسب البيئات والجماعات البشرية المختلفة ، كأغانى البدو : المجرودة ، والفنيوة ، والشتيوة ، ومجرودة العصا .. إلخ .

٧- المدائح الدينية والتحميد .

٨- الابتهالات الدينية .

٩- الرقى .

١٠- الأمثال .

١١- التعابير والأقوال السائرة .

١٢- النداءات .

١٣- الألغاز .

١٤- النكت والنوادر والقصص الفكاهية .

١٥- الأعمال الدرامية :

أ- خيال الظل "صندوق الدنيا وخلافة"

ب- الأراجوز .

ج- التمثيليات .

د- مشاهد الحواة ونظائرها(٣٣) .

خصائص الأدب الشعبي ومقوماته

للأدب الشعبي مقوماته وخصائصه التي تميزه وتفرده من غيره . يقول الدكتور عبد الحميد يونس :

"من اليسير أن نواجه الأدب الشعبي مواجهة مباشرة . وأن نعرض للمقومات التي تميزه من غيره .. ولكننا قبل أن نعرض لها نرى لزاما علينا أن نقرر أن الأدب الشعبي لا يمكن أن يقوم بواحدة منها دون سائرها بل يجب أن تجتمع كلها في النص الأدبي المجهور الفعال ثم يعدد تلك المقومات أو الشروط فيقول :

"وأول هذه الشروط أو المقومات هو : العراقة . ونحن نذكر أن الأدب الشعبي يشبه إلى حد كبير من ناحية تنقله بين الآحاد والبيئات والأزمنة الشعر العربي القديم الذي كان الشعراء لا يسجلون فيه شعرهم وإنما ينشدونه في المحافل ويتلقاه الرواة منهم واحداً عن واحد جيلا بعد جيل حتى كان عصر التدوين . ولا يزال الأدب الشعبي وسيظل بحكم فطرته يعتمد على الرواية والتلقين . وهو إذ يسجل أو يدون ، فإن معنى ذلك أن النص وثيقة تحقق فترة تسجيله وتدوينه لا تاريخ إبداعه(٣٤) .

ويقول الأستاذ أحمد رشدي صالح عن مقوم العراقة في الأدب الشعبي :

"أما العراقة فنستطيع أن نقول عنها وبناء على دراسة تطور المجتمع البشري . والحضارة الإنسانية : إنه قبلما يستطيع أن يتفرغ البعض من ضروريات العمل والحياة فينشئون أدبا يخدم أغراض الخاصة ويشبع حاجاتهم الفنية باعتبارهم متميزين على الكافة . كانت ثمة آداب عامة للجماعات البشرية المتساوية على الفطرة . أو تلك التي لم يكن قد تأكد جانب الفراغ فيها . وكان ذلك الأدب يكفي حاجتها الفنية والروحية . وكان شعبيا دارجا في محتواه ولغته وطرائق تداوله . وكان يتداخل مع السحر والدين والأخلاق والتشريع . ولنا دون حرج أن نؤرخ لهذا الأدب الشعبي العام باستخدام الإنسان اللغة كوسيلة للتعبير عن خلجات النفس . وإيصال انفعالات الإنسان وخواطره وأفكاره إلى الآخرين في شكل أصوات ترمز لها . وتلك أقدم بكثير من اختراع الكتابة . وإذا كانت اللغة نتاجا اجتماعيا فمؤدى هذا عندنا أوسع بكثير من مجرد تقرير تلك النتيجة . مؤداه أن الأدب الشعبي نتاج اجتماعي كذلك ، وأن تاريخهما واحد"(٣٥) . ثم يتساءل :

"ولكن ماهي النتائج المترتبة على عراقة الأدب الشعبي ؟

ويجيب "وقد يقول الفولكلوريون أن الآداب الشعبية لعراقتها تحفظ لنا ذخيرة واضحة نستطيع بدراستها أن نعرف الحياة الذهنية والروحية

لأسلافنا الأقدمين . وكذلك نستطيع أن نضبط التاريخ الاجتماعى لهذه المراحل الأولى من المجتمع البشرى . بل يصبح فى مقدورنا أن نتعرف على دوافع النفسية الشعبية وميولها وسلوكها .. وقد ترتب على عراقة الأدب الشعبى قيام ظاهرة خاصة به ثار حولها الجدل ومازال يثور . تلك هى احتفاؤه بالأسطورة والخرافة والخارقة . مما يحمل الكثيرين على وصفه . بأن أدب محافظ من حيث الشكل سلفى من حيث المحتوى" ويعلق على هذا قائلا :

".... وهذا الرأى ليس خاطئا فحسب . بل هو لا يدرك طبيعة الأدب الشعبى وحيويته . إذ يسقط أهم صفات الأدب الشعبى وتلك هى واقعيته وليس من شك فى أن الوهم والخرافة . والنظر الغيبى خصائص واقعية عن منشئى الأدب الشعب . ونقاده وجمهوره"(٣٦) .

يتسم الأدب الشعبى إذا بالواقعية . فيعكس الواقع كما يحمل بقايا الثقافات القديمة . أى أن العراقة لا تعنى التحجر والجمود . وفى هذا يقول يورى سوكولوف .

"من المستحيل أن ننكر بالنسبة لمضمون الفولكلور وشكله وجود بقايا الثقافات القديمة ببنياتها الاجتماعية الاقتصادية المبكرة "كالمجتمع الإقطاعى أو القبلى" فلن تجد وجها للحياة أو النشاط فى المجتمع الإنسانى لا يعكس بدرجة أو أخرى خبرة المراحل الماضية للحضارة الإنسانية .. ولا أساس لأن تجعل من الفولكلور ميدانا منفصلا من ميادين المعرفة بناء على هذه الخاصية وحدها . حيث يمكن أن نلاحظ "البقايا" فى النواحى المادية للثقافة مثلما نلاحظ فى العادات والتقاليد والآراء الشائعة واللغة والفن . وباختصار فى نواحى الحياة الاجتماعية . وسوف يميز مؤرخ أى ظاهرة عناصر من الماضى من بين العناصر الحديثة أو المعاصرة والتى تكون قد تغيرت أو تشكلت أو تحولت على نحو ما .. إن الفولكلور صدى للماضى . ولكنه — فى نفس الوقت — صوت الحاضر المدوى (٣٧) .

هكذا يوضح سوكولوف أن العراقة فى الفولكلور لا تعنى أنه مجرد صدى للماضى وبقايا للثقافات القديمة ، وأن العناصر الفولكلورية قادرة على التغيير والتشكل والتحول الذى يستجيب لمقتضيات الواقع المعاش — ينبغى أن ننتبه إلى أن الفولكلور عند سوكولوف يعنى الأدب الشعبى كما مر بنا من قبل ...

الجهل بالمؤلف :

يقول الدكتور عبد الحميد يونس :

"الواقع أن أكثر نصوص الأدب الشعبى لا يعرف مؤلفوها على التحقيق ، وإذا عرفت أسماؤهم اختلف الرواة والعلماء حول شخصياتهم ، وكثيرا ما قرنوا هذا النص أو ذلك بأكثر من اسم ، وردوه إلى أكثر من بيئة أو عصر ومع ذلك فإن هناك نصوصا قليلة لاشك فى نسبتها إلى مؤلفيها ، و هنا لا يصح أن نجعل هذا المقوم الفيصل فى التميز بين الأدب الشعبى وغير الشعبى ـ ومهما يكن من أمر انطواء المؤلف فى الشعب .. فإن عبقريات فردية قد ألفت هذا الأدب ، ولكن الذى جعل الاهتمام بالنص يفوق الاهتمام بمبدعه ، إنما هو الوظيفة الحيوية التى يحققها (٣٨) .

ويشير الدكتور عبد الحميد يونس إلى ما ذهب إليه علماء النفس من وجود وجدانين :

أولهما : الوجدان الفردى الذى يحفز إلى تحقيق الذات المفردة والتعبير عنها .

ثانيهما : الوجدان الجمعى الذى يجمع كل ما تتألف منه الجماعة من وحدات ولبنات كالأفراد والأسر فى إطار شعورى واحد ، وبالتالى فى موقف نفسى واحد ، وتؤدى هذه الخصيصة فى الوجدان الجماعى إلى خصيصة أخرى وهى أن للفرد وجداناً وهو يستشعر الاستقلال بذاته ، ووجداناً وهو يندمج مع غيره .

والأول يبرز ملامحه النفسية . والثانى يبرز النموذج أو المثال الذى يجب أن يصعد إليه الآحاد فى السمت والزى والسلوك وسائر العلاقات (٣٩) .

ويوضح سيادته أن الفرد يبدع ويعبر عن الوجدانين الفردى والجمعى . فحين يبدع معبرا عن الوجدان الفردى فإنه يعبر عن ذاته الخاصة . وحين يبدع معبراً عن الوجدان الذى يشتمله . فإنما يعبر عن الذات العامة قبيلة كانت أو طبقة أو قوما . فيقول :

"ومن هنا يختفى الفرد فى الجماعة عندما تلم بها ملمة أو يحفزها موقف جلل . ويبدع الفرد ويصب إبداعه طبقا لنموذج شعبى أو مثال شعبى . ويجعل مضمون أدبه أيضا نموذجا قوميا أو أخلاقيا اصطلحت الجماعة عليه لكن تصعد إليه سائر الآحاد "(٤٠) .

ثم يبين الدكتور عبد الحميد يونس ما يترتب على هذا فيقول :

"وهذا يحل مشكلات كثيرة حول مقومات الأدب الشعبي منها . أن السبب فى إيثار القول على القائل عند الشعوب هو غلبة الوجدان الجمعي على الوجدان الفردي . ومن هنا لم تعن الجماعة أو الشعوب بأسماء المؤلفين بقدر ما عنيت بالأدب نفسه . ومن هنا أيضا اختفى الحد الفاصل فى الأدب الشعبى بين المبدع من ناحية وبين المتذوق أو المتلقى وهو الشعب

أو الجماعة من ناحية أخرى . حتى ليستطيع الباحث أن يقول إن الشعب هو المؤلف وهو المتذوق أو المتلقى فى آن واحد "(٤١) .

لغة الأدب الشعبى :

يتحدث الدكتور عبد الحميد يونس عن المعيار اللغوى فى التفرقة بين الأدب الشعبى والأدب غير الشعبى فيقول :

"المعيار اللغوى الذى يتصور العامة أنه المعيار الأساسى والوحيد الذى يفرق بين الأدب الشعبى والأدب الفصيح .. وهو الذى يجعل اللهجة هى الفيصل فى التميز . ولكننا إذا سلمنا بالمعيار الفنى سوف نجد أن نصوصا فى الأدب الفصيح تصدر عن وجدان جمعى ، وأن نصوصا أخرى فى الأدب العامى أو المتوسل باللهجات العامية تصدر عن وجدان ذاتى .

ولذلك رأى بعض الباحثين أن يفرق بين ضربين من التعبير الأدبى :

أولهما : الأدب الشعبى الذى يصدر عن وجدان الجماعة .

ثانيهما : الأدب العامى الذى يتوسل باللهجات الدارجة ويصدر عن وجدان الفرد ومن هؤلاء المرحوم الدكتور محمد كامل حسين"(٤٢) .

يعنى هذا أن الأمر المهم هو صدور الأدب الشعبى عن وجدان جمعى حتى وإن كانت لغته الفصحى وصدور الأدب غير الشعبى عن وجدان فردى وإن كانت لغته هى العامية .

وظيفة الأدب الشعبى :

من أهم مقومات الأدب الشعبى "وظيفته" أى ما له من دور ووظيفة يقوم بها فى حياة الجماعة . وهى وظيفة "حياتية" و "عملية" .

يقول الأستاذ أحمد رشدى صالح :

إن المأثورات الشعبية تؤدى وظائف لا غناء عنها فى حياة أصحابها ، وقد تكون هذه الوظيفة هى ترسيخ معتقد أو قيمة أخلاقية . أو هى تعليم من يتلقاها بعض المعارف الشعبية أو هى تأكيد قيمة اجتماعية . أو اعتقادية وهى المعاونة على ضبط حركة الجسم . أو هى الترويح فى إطار الحياة الشعبية"(٤٣) .

ويقول الدكتور عبد الحميد يونس :

" وإذا انتقلت إلى الجانب الوظيفى للأدب الشعبى . فإننا نلاحظ أولا – وقبل كل شئ – أن من العسير أن نتبين وظيفة محددة لهذا الأدب فى مرحلة من مراحل تطوره أو بيئة من بيئاته . ولذلك اضطر الباحثون من أجل الدراسة وحدها أن يعدوا لهذا الأدب وظائفه المختلفة وإن كانت فى الواقع يمازج بعضها بعضا ويتداخل بعضها فى البعض الآخر "(٤٤) .

ويشير الدكتور عبد الحميد يونس بعد ذلك إلى أهم هذه الوظائف :

(١) الوظيفة الثقافية :

يقول الدكتور عبد الحميد يونس عن هذه الوظيفة :

"وجدنا الأدب الشعبي ينهض دائما بما يمكن أن نسميه بالوظيفة الجمعية التي تحافظ على تراث الجماعة من ناحية . وعلى مزاياها وأمجادها من ناحية أخرى . وهذه الوظيفة يحددها ركنان هما :

مرحلة التطور والبيئة :

ونقصد بمرحلة التطور ما يكون عليه المجتمع عند صدور الأدب الشعبي من البداوة أو الحضارة . ونقصد بالبيئة فكرة الوطن أو الوعاء الجغرافي الذي يحدد أبعاد الوجدان إذا كان قبليا أو قوميا"(٤٥) .

(٢) الوظيفة النفعية :

"يتسم الأدب الشعبي بالجانب النفعي . ويختلف بذلك من وجوه كثيرة عن الأدب الفصيح الرسمي . ذلك لأن الأدب الشعبي يرتبط بمنفعة الإنسان وثرواته أكثر مما يرتبط بتحقيق القيمة الجمالية أو التسلية والترفيه وتزجية الفراغ . وهو يستوعب معارف طبيعية وتربوية . كما يقترن دائما بالخبرات العملية وسنجد منه نصوصا مستقله تعنى بالعمل من حيث هو على اختلاف ضروبه ودرجاته تعنى بعمل المرأة في الدار . وتعنى بمهمة الرجل .. وتعنى بالزراعة والبناء .. إلخ"(٤٦) .

تلك أهم وظائف الأدب الشعبي وهي تكشف عن أن هذا الأدب إنما أوجدته ضرورات الحياة واقتضته ظروف ومناسبات ومواقف حياتية . وأنه شكل مكونا مهما من مكونات الإطار الثقافي الذي يحيط بالفرد والجماعة . ويفي لهما بحاجات متعددة تعينها على العيش بصورة أفضل .

أ.د/ محمد عبد السلام

أستاذ الأدب الشعبي

جامعة الزقازيق

الهوامش والمراجع

١- قاموس مصطلحات الأثنولوجيا والفولكلور . إيكا هولتكرانس - ترجمة : محمد الجوهري - حسن الشامي - صـ٩٥ - الهيئة العامة لقصور الثقافة.

٢ ، ٣ - أ د / عبد الحميد يونس - دفاع عن الفولكلور - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٧٣ .

٤ - انظر : د . أحمد مرسي ، مقدمة في الفولكلور ، دار الثقافي . ط ٢ ، ١٩٨١ ، صـ ٣١ .

٥- ذاته ، صـ ٣٥ .

٦- انظر : أحمد رشدي صالح ، فنون الأدب الشعبي دار الفكر . ط ١ ، ١٩٥٦ صـ ١٦ .

٧- أحمد رشدي صالح ، مرجع سابق صـ ١٥ .

٨- انظر : يوري سوكولوف . الفولكلور . قضاياه وتاريخه . ترجمة حلمي شعراوي . عبد الحميد حواس . الهيئة المصرية العامة للتأليف . صـ ١٩ .

٩- انظر د . أحمد رشدي ، مرجع سابق ، صـ ٦٥ .

١٠- انظر : د . أحمد مرسي ، مرجع سابق ، صـ ١٠٨

١١- انظر : فوزي العنتيل . الفولكلور ، ما هو ؟ ، دار المعارف . ١٩٦٥ . صـ ٣٦ .

١٢- انظر : يوري سوكولوف . مرجع سابق . صـ ٢٧ .

١٣- انظر : عبد الحميد يونس ، دفاع عن الفولكلور . الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٣ . صـ ٣٩ .

١٤- انظر : فوزي العنتيل . مرجع سابق . صـ ٧٤ .

١٥- انظر : يوري سوكولوف ، مرجع سابق ، صـ ٦٥ .

١٦- المرجع السابق .

١٧- انظر : يوري سوكولوف ، مرجع سابق ، صـ ٦٥ وما بعدها .

١٨- انظر : فوزي العنتيل . مرجع سابق . صـ ٧٣ وما بعدها .

١٩- انظر : يوري سوكولوف ، مرجع سابق ، صـ ١٠٥ .

٢٠- يوري سوكولوف ، مرجع سابق . صـ١٠٥

٢١- نفسه .

٢٢- انظر : فوزي العنتيل . مرجع سابق . صـ ٧٢ .

٢٣- انظر : د . محمود ذهني ، الأدب الشعبي العربي . مفهومة ومضمونه .

جامعة الزقازيق . صـ ٨٦ .

٢٤- انظر : د . محمود الجوهري . دراسات في عالم الفولكلور . دار المعرفة الجامعية ، ١٩٩٢ ، صـ ٣٤ .

٢٥- د . أحمد مرسى . مجلة الفنون الشعبية . العدد ٢١ ، ١٩٨٧ . مقال تحت عنوان : الأدب الشعبى العربى ، المصطلح وحدوده ، صـ١٥

٢٦- انظر أحمد رشدى صالح ، الأدب الشعبى . ط ٣ . مكتبة النهضة المصرية ، ١٩٧١ . صـ ١٤ .

٢٧- أحمد رشدى صالح ، فنون الأدب الشعبى ، مرجع سابق ، صـ ١٥ .

٢٨- عبد اللطيف حمزة ، الأدب المصرى من قيام الدولة الأيوبية إلى الحملة الفرنسية ، الألف كتاب ، ٢٤٢ ، مكتبة النهضة المصرية . صـ ٢٥٦ .

٢٩- انظر د . محمد زغلول سلام ، الأدب فى العصر المملوكى . الدولة الأولى . ٦٨٤هـ - ٧٨٣هـ . دار المعارف . ١٩٨٠ . صـ ٣٠١ .

٣٠- انظر : عبد الحميد يونس ، الهلالية . فى التاريخ والأدب الشعبى . مطبعة جامعة القاهرة . ١٩٥٦ . صـ ٣ .

٣١- د. عبد الحميد يونس ، التراث الشعبى ، كتابك ، ١٩٩١ ، دار المعارف ، صـ٢١ .

٣٢- د. أحمد مرسى ، مجلة الفنون الشعبية ، مرجع سابق ، صـ٢٥ .

٣٣- انظر د. محمد الجوهرى ، مرجع سابق ، صـ٤٥ .

٣٤- انظر د. عبد الحميد يونس ، دفاع عن الفولكلور ، مرجع سابق .

٣٥- انظر د. أحمد رشدى صالح .

٣٦- انظر د. أحمد رشدى صالح ، الأدب الشعبى ، مرجع سابق ، صـ ١٧ ومابعدها

٣٧- يورى سوكولوف ، مرجع سابق ، صـ٢٧ .

٣٨- د.عبد الحميد يونس ، دفاع عن الفولكلور ، مرجع سابق ، صـ٩٩ وما بعدها .

٣٩، ٤٠ ، ٤١ ، ٤٢- د. عبد الحميد يونس ، دفاع عن الفولكلور ، مرجع سابق.

٤٣- أحمد رشدى صالح ، الأدب الشعبى ، مرجع سابق ، صـ٢٣.

٤٤،٤٥،٤٦ - د.عبد الحميد يونس ، دفاع عن الفولكلور ، مرجع سابق ، صـ١١٣.

المحور التطبيقي

مباحث متداخلة

أولا: دراسات في السرد
(رواية - قصة قصيرة - مسرح)

ثانيا: دراسات في الشعر
(الفصحى - العامية)

(١) مكاشفات البحر الميت "لأحمد عبده" رؤية روائية ... تتفاعل مع الماضى .. وتلتقى بالحاضر .. وتتطلع إلى المستقبل

الأستاذ الدكتور/ على عبد الوهاب مطاوع
رئيس قسم الأدب والنقد بجامعة الأزهر

سوف يظل النص الأدبى فى نظر دارسيه - خاصة - ذلك البناء الهرمى المحير لناقديه ، لما يشتمل على رؤى واتجاهات ودلالات ربما يخفى بعضها ويظهر الآخر بتدفق ، وربما العكس . فيتيح ذلك فرصة كبيرة لدرس هذا النص من مناح مختلفة ، وللتعمق فى قراءة بنائه اللغوى من عدة أوجه ، ولايعنى هذا أن نغفل أو نهمل حقيقة التعامل النقدى- الذى يحسب أن يُتْبع - من الوقوف أولا عند الوجه الجمالى الذى يمثل طبيعة النص المبدع بوصفه ممارسة لغوية جمالية متميزة .. وإن تحول الشكل التعبيرى اللصيق بالواقع الاجتماعى المعيشى بكل أنماطه وتياراته واتجاهاته ، والمنبعثة منه ، إلى تقنيات وأنماط روائية تستطيع من خلالها أن تحوى واقعا جديداً مغايرا افتقدته وهمشته كتاباتٌ أخرى معاصرة

وهو سعى ظهر جليا فى " مكاشفات البحر الميت " لكاتبنا أحمد محمد عبده ، عبر روايته التى تمردت على مسالك القص التقليدى ، مستبدله بها سياقات أخرى شكلتها ثقافة عالمه الواقعى الذى يعيشه برؤاه المتباينة مع مزج فنى بارع ، واحتفاء مخلص بينابيعه التراثية من قرآن كريم وسنة نبوية شريفة ومأثور ومثل وحكمة وموروث شعبى قديم ومعاصر .

وقد عرف أحمد عبده بهذا السعى الحثيث نحو خلق قصصى جديد منذ تسلقه " الجدار السابع " (١) مروراً بـ " نقش فى عيون موسى " (٢)، ومراوغته " ثعالب فى الدفرسوار " (٣) ثم " كلاب الصين " (٤) وصولا إلى تركه للظاهر وطلبه الباطن " فاصرف الخاطر عن ظاهرها ، واطلب الباطن حتى تعلمها " .. حيث روايته الأخيرة موضع هذه الدراسة "

مكاشفات البحر الميت " (٥) التي تفوق فيها كاتبنا حينما راح - بوعي وحذر شديدين - يحاكي الواقع المعيشي من خلال سياحة بطله " ابن حتحوت " في الملكوت ومعاينة النفس ، ومشاهدة الخلقوت ، ممتطيا ظهر ذلك الحوت المستدير .. الضخم .. الأبيض ، وذلك عبر محاكاته التقنية للنص التراثي ، على نحو ما نرى في أعمال بعض كتاب الستينيات أمثال : صنع الله ابراهيم ، مجيد طوبيا ، محمد جبريل ، جمال الغيطاني ، محمد مستجاب ، وغيرهم " ممن لا يعارضون نصوصا من أجل محاكاتها ، بل من أجل تحويل المعارضة إلى وسيط بين المنتج والمرجع ، ينظم أفعاله ، ويقيه الميلودراما ، ويثرى قصته"(٦) .. وهو امر يتضح جليا في تنامي عناصر التشكيل القصصي واستمرارها في لحمة النص ، بحيث نستشعر ونحن نصحب الكاتب في حكيه - تطورا جماليا واعيا ، يكون نابعا من واقعه الثقافي ، والاجتماعي ، والعقدي ، وكذلك المحلي والأممي ..

حيث نراه يسير على هذا النحو في تشكيل روايته ، ونسج أحداثها ، متحركا بين عدد من الشخصيات - لم يسمها - وإن تفرد صوت البطل الرئيس "ابن حتحوت" الذي لم نعدمه عبر السرد القصصي في الأمكنة والعوالم العديدة المختلفة ، والأزمنة المتباينة ؛ متحدثا إلينا على لسان بطله من خلال بؤر متعددة للسرد ، والرؤيا ، والرصد الدقيق عبر الوصف الفني في تلك اللوحات / المنقلبات ، أو المشاهد السياحية السبعة للبطل "ابن حتحوت" القناع أو المعادل الموضوعي لوجه البطل الحقيقي : الكاتب أحمد عبده !! الذي غدا هو الآخر بحدثه الروائي هنا معادلا موضوعيا (٧) لقضية ، بل لقضايا مزمنة شائكة أراد أن يطرحها على مجتمعه بطريقته الخاصة "في شكل فني" ، وهو ما نستشعره في هذا الهم / أقصد هذا السرد التلخيصي :

"راح النداء يتردد ما بين جدران وحوائط الخلوة "
يابن حتحوت .. حوت .. حوت .. ووت .. ووت .. وت .. وت "
أنت مسافر الي الملكوت ..كوت ..كوت .. ووت .. وت ..
زادك الهم ومطيتك ظهر حوت .. حوت .. ووت .. ..وت .. ..

رجف قلبي ، وترجرج كبدي ، وارتعشت اطرافي ، ونملت شفاهي ، واصطكت أسناني ، ورقصت سيقاني ، فاعرت سمعي ، وقلبت وجهي في فراغ الخلوه ..

أي ملكوت سوف اسافر اليه؟ / واي هم ذلك الذي سيكون زادي؟

يبدو أن الهم مكترب على جبين كل من يحمل على كتفه "فناطيس" دموع العالم !!

فما استرحت يوما بعد الذى عانيته تحت شجرة النبق العتيقة فى بادية الصحراء . فكوا القيد الحديدى من قدمى . وأحكموا حول معصم الروح قيدا آخر !!

جدران الخلوة راحت تتردد ورائى .. (إنا لله .. لاه .. لاه .. لاه .. لاه .. هاه .. هاه .... وإنا إليه راجعون .. عون .. عون .. عون .. وون .. وون .....) [8]

ثم هنا السرد الفنى المكثف الذى يسجل هما كبيرا يحمله الكاتب / بن حتحوت . لكن عبر جمل قصيره النفس طويلة الامر . مغلفه بلغه فلسفيه محلاه بفكره صوفيه . لا تنبع فلسفتها من تكثيفها فحسب . ولكن أيضا من وضع الجمل المتتالية فى سياق سردى لغوى منطقى . يقربنا من بؤرة الهم الذى يعانيه الكاتب / بن حتحوت ومن على شاكلته .. الباحث عن الحقيقة .

"للحقيقة مستقر .. وللمستقر ابواب .. وللأبواب طرق .. وللطرق فجاج .. وللفجاج أدلاء .. وللأدلاء زاد .. وللزاد أسباب" .. [9]

وقد نتج عن هذا البناء الفنى ثراء زاوية الرؤية السردية . وثبوت اتساع حدقة الكاتب وقدرته على إيجاد النظرة الشمولية المتنوعة كما ينقلنا بقدراته الفنية المتميزة . وطاقاته التعبيرية التى تحتاج منه إلى وقفة فى أعماله المستقبلية . وإيحاءاته الرمزية الموفقة إلى حد كبير من العوالم السردية الضيقة المغلقة حيث الخلوة . إلى العوالم الأخرى الرحبة المفتوحة..

مهمته الكبرى وسياحته الممتدة التى يصبح فيها المكان / الكشف – بكل ما يبوح به – قاعدة محورية فى السياق الروائى .

ويبدو هذا جليا فى إلحاحه على أداة الكشف فى معظم متقلبات الرواية : حيث نصحبه فى "متقلبه الأول" لمعاينة النفس . ومشاهدة الخلقوت . ونجلس معه فى الخلوة لنكتشف معه حقيقة هذا النداء وغايته : "يابن حتحوت .. حوت .. حوت .. حوت .. ووت .. ووت .. وت .. وت أنت صائر إلى الملكوت .. كوت .. كوت .كوت ..ووت .. ووت . ونستلهم من شخصيته الجراة فى السؤال : لكننى تجرأت وتساءلت :

- زاد السياحة أم زاد الرحيل ؟
- بل هو زاد السياحة
- إذن فمدد ربى يكفينى ." [10]

وكذلك نعانى معه معاناته فى تطوافه بنا فى دروب فكره ورؤاه فى المتقلب الثانى "الدوبلير" الذى يقوم على المونولوج الداخلى والذى ينقل لنا صراع "ابن حتحوت" فى الحياة مع المكان . والخلوة . والناس ومحاولة اكتشافه البديل الذى يشبهه ليتفرغ لسياحته الكبرى فى الملكوت

"رجلا يذكر من قلبه . يجار من فؤاده . يتبتل من شغافه . لسانه ريشة على وتر الابتهال . وروحه قمر فى فضاءات القرب والجلال "(١١) . ونتألم معه وهو يتعرف على وقائع الخصى وانعدام الفحولة عند الرجال فى "المنقلب الثالث" الذى انخرط - فيه - النساء فى طلب الخلع والتطليق من "ظلال الحوائط" .. وكانت المرأة لا تستحى أن تقول فى حيثيات مطلبها - بأن هذا المحسوب علىّ رجلا - لو أنه وضع معى داخل قميص نومى ما تحركت فى جسده نبضة رغبة .. أو نزوة إشتهاء !! "(١٢)

وهو منقلب - وإن ضج بلغة الأدب المكشوف الذى لا نرتضيه لأديب مسلم مثل أحمد عبده يأتى كثيرا ملتزما - فى إبداعه بالتصوير الإسلامى الرحب - إلا أنه جاء كشفا صريحا لهذا العالم الذى سلكه الكاتب / البطل / بن حتحوت فى سياحته الكشفية . إنه عالم المحمول .. عالم الكلاب والقطط . والتوحش الجنسى العلنى على الفضائيات . حتى أصبح كل شئ فيه من حولنا "يتقزز أنوثة ورقة ورهافة .. فتيات بيضاوات .. صفراوات .. شقراوات .. خضراوات .. حمراوات .. خمريات .. بنفسجيات .. مشفوطات بسرنجات الرشاقة . والوسامة . والرقى . والشمشمة . والنمنمة . تأود خفيف .. شفيف .. رهيف .. عنيف !! فى رقة أوراق البنفسج . وتوحش أشواك الأنوثة . مسبلات العيون . فاغرات الأفواه . سائلات اللعاب . هائجات الشعر والشعور "(١٣) . وعلى الجانب الآخر : "أصداغ الرجال ملساء . وشعورهم مرسلة ومهدلة على أكتافهم وظهورهم .. ضحكاتهم طويلة وناعنة وممتدة .. ياى "(١٤) ..

إنه عالم - كما صنفه ابن حتحوت فى مكاشفاته - مفاعل نووى .. وامرأة !! . حتى المحصلة .. يسمونها قنبلة . والحياة .. أنثى راقصة .. !! . ومثل هذا الكشف إنما هو إدانة من الكاتب / البطل / لواقعه الذى افتقد الرجولة / الفحولة / البطولة . وضج بالأنوثة الرخيصة التى مآلها كما ذهب ابن حتحوت "القبح والدمامة والعفن والعطن"(١٥) . ومع هذه المأساة وهولها لا نستطيع أن نبرح ابن حتحوت فى سياحته منفردا فى عوالمه الرحبة الممتدة . حيث نشاركه المشاهدة الدقيقة للنفق الأخضر فى "منقلبه الرابع" بحثا عن الفحولة التى افتقدها واقعه المنكسر !! .

ويتنامى شعور ابن حتحوت بالوصول إلى الحقيقة فى "المنقلب الخامس" الذى يسافر فيه البطل إلى عوالم مجهولة عبر رحلة كشفية "على ماء الشمس" ممتطيا ذلك الحوت المستدير . الضخم . الأبيض الذى عبر به السهول والوديان متجها صوب الجنوب حيث تناطح أمواج الخليج الهادر عن شماله . وتلك المرأة الفجرية " .. عريضة المنكبين .. طويلة الساقين .. وارمة النهدين .. ثمينة الوركين . متكورة الردفين "(١٦) والتى

تشكل شاطئ النهر على هيئتها بعد أن مددت جسدها بطول الشاطئ وخرج عليها من الماء خنزيرا أبيض هجم عليها . برك فوقها . وانهمك يضاجعها(١٧) !! لكن ابن حتحوت لم يتمكن من الدفاع عنها أو إنقاذها من بطشه وسطوته "تسلم يا رب تسلم .." أينما زحفنا كانت المرأة بطول الشاطئ . والخنزير يضاجعها . أنظر لنفسي بحسرة . ورأسى تقترب من صدري !!!(١٨) . إنه الواقع العربى المؤلم . فالمرأة التى تمددت بطول الشاطئ إنما هى رمز للأمة العربية التى يتوركها حفدة القردة والخنازير اليوم / الكائن الصهيونى . والبطل بن حتحوت الذى اقتربت رأسه من صدره كلما شاهد هذا المشهد المأساوى إنما هو صورة الإنسان العربى الذى انحنت هامته وانكسرت شوكته اليوم . وفقد فحولته / رجولته وتراجع أمام قهر هذا الخنزير / الإحتلال الإسرائيلى الذى يؤازره الكلاب / الأمريكان !!

وتتعدد صور الرغبة فى هذا المنقلب السردى الرائع فى الانعتاق من أسر هذا الواقع العربي المعيش بكل آلامه ومتناقضاته . وتتحد هذه الصور الجزئية لتشكل الخطوط العريضة فى لوحة الصراع الكبير الذي تعيشه الأمة ويحياه الإنسان العربى / الفرد فى كل مكان على ظهر البسيطة لا على الأرض العربية فحسب أقوالا وأفعالا وإرادة . حيث تتحرك الرغبة فى تجاوز ابن حتحوت الحاضر الكائن فى محاولة الفرار منه . والبحث عن عوالم آخرى جديدة شخوصها متناقضون بين مستسلم قادم من كهوف الصحراء . يصرخ .. ويولول .. ويلطم خده .. ويندب حظه وواقعه ليس إلا !! وآخر يتطلق على صهوة جواده إلى عوالم الحلم الممكن يسابق الريح بحصانه / رمز الذكورة .. الفحولة .. الرجولة / الخلاص من مرارة الواقع العربى الآسن . شاهرا سيفه للإجهاز على ذلك الخنزير النجس الذى وعى تماما نقطة ضعف الإنسان العربى البطل . فقد لاذ بالفرار داخل محمية لحمام الحما !! / المسجد الأقصى متخذا إياه درعا يحتمى به .. ليظل الفارس البطل العربى منتظرا على بابه أملا فى خروجه الذى طال أمده !! .

يقول الكاتب / البطل / ابن حتحوت فى هذه اللوحة المتصارعة الخطوط السردية : "اقتربته من نهاية الخليج ، وقبل أن نصل إلى منعطف الركن الخالى . وإذا برجال يتسلون من جهات شتى . من جرف البحر . ومن كهوف الصحراء . راحوا يصرخون بأعلى أصواتهم . لا ينادون على أحد . ولا هم يستغيثون بأحد . ثم راحوا يلطمون . كأنه نذر عليهم أن يقيموا مندبة وملطمة فى هذا المكان . وكل من ينضم إليهم يصرخ مثلهم .. دون أن يسأل .. علام يلطمون؟ !! ..(١٩)

"ثم تحول الحوت فجأة . وفى انكسارة حادة ـ كدت انقلب من حدتها . راح يخترق الحدود والسدود . يزيح من امامه الأسلاك الشائكة والفاصلة بين المقاطعات والمحميات . وفى استدارة أخرى أكثر حدة – اتجه ناحة الشمال . زغللة بحر الشمس المنصهرة تترقرق على كثبان الرمال . عن شمال جبال من أمواج مخروطية فى لون الشفق كانت تخترق بطن الغلاف الأزرق . يطالنا منها طرطشات . وإذا بفارس ينخز جواده بهمة .. كان الحصان يرمح وراء الخنزير الأبيض !! راسى تميل إلى صدرى أكثر ! الحصان يرمح والخنزير يهرع أمامه . الفارس يشهر سيفه فى الهواء . يسابق الريح وراء الخنزير الهارب . كاد الفارس يجهز عليه .. لكن !

النجس .. كيف عرف نقطة الضعف ؟

لقد تداخل فى محمية لحمام الحما !! . إتخذها درعا يحتمى بها .

توقف الفارس على بابها فى انتظار خروجه !!(٢٠) .

ولم نتوقف عن متابعة سياحة ابن حتحوت فى الملكوت من أجل بنى مجتمعه وأرضه . فصحبناه فى تلك المخاطرة فى منقلبه السادس "البراهين" . وذلك حينما غشى البحر المسجى / البحر الميت املا فى الظفر بالبراهين أو البره لأهله من الذين أصيبوا فى فحولتهم / رجولتهم لكن رائحة التوابيت وعطن المقابر الجماعية والفردية وساحات المهاوات السوداء والخضراء كان وقعها المأساوى علينا أشد وانكى وعلى الفكر ضلالا وتيها فلم تعد تجدى "الكوفية" أو "الدشداشة" . ولم يعد شيئا يشفى الإنسان العربى من الصراع / صراع الفكر العربى المتخبط وهو ما يفسر لجوء ابن حتحوت فى نهاية المنقلب إلى البحث عن ذلك الهرمون العصبى لذاكرة الأمة العربية / هرمون النخوة الذى اضاعته الفراخ البيضاء !! فراح يبحث فى الأنثروبولوجى . البيولوجى . السيكولوجى عن تكوين الإنسان من واقع تحاليل معامل ذلك البحر الميت !!! .

ويتنامى الحدث الروائى فى هذه الرؤية الروائية العربية ليصل إلى ذروة الصراع المعرفى الذى قامت علية سرديات الرواية . وتنعكس فى مرآته الرؤية الفكرية الخاصة بالكاتب أحمد عبده فى معظم اعماله وليس فيه مكاشفات البحر الميت فحسب ؛ إنها حقيقة الوجود العربى اليوم على خارطة الصراع العربى من أجل البقاء والريادة فى عالم الأقوياء . عالم الفحولة / الرجولة . لا الرعونة والغباء؟ !!

وقد تحلى الكاتب / البطل / ابن حتحوت بالرجولة . والإقدام على المخاطر والأهوال . والإخلاص والوفاء لواقعه العربى / مجتمعه الذى

ظلمه كثيرا واتهمه بالخيانه : تحلى بالتفانى من اجل حلمه العربى الكبير / عودة الرجولة إليه . فخاض دون خوف أو وجل النهر العظيم . وصارع أغنام إبليس وقائدها صاحب جسد الثعلب برأس الإنسان !! وصولا إلى مسكن الجن ومحاوراته مع الحاخامات والقساوسة فى عوالم مبهرة تحت قشرة النهر العظيم ودروبه الوعرة التى سجلها منقلب ابن حتحوت / الكاتب "السابع والأخير" والذى أسماه "فى انتظار لمح" وفى الحقيقة ينتظر ابن حتحوت / الكاتب مخرجا / منقذا / خلاصا لبنى وطنه .

["فلمح" متخصص فى عوالم البحار والمحيطات .. العليا منها والسفلى .. لا يهدأ ولا ينام له جفن . إلا إذا طاف بحار ومحيطات الكون . السائلة والجامدة . سبعون مرة فى اليوم والليلة . خبير بأسرار الجيوب والمغامرات .. فى الأعماق والقيعان . يعلموا أماكن تجمع الحيتان ..... لديه الكفاءة لمخاطبة كل أحياء البحار . بلغتها ورطاناتها وإشاراتها . بل ويأمرهم فيمتثلون ! (٢١).

أقول : إن كاتبنا أحمد عبده بهذه المكاشفات الثاقبة التى أعلن فيها عن إخلاصه ووفائه الشديد لمجتمعه العربى ووطنه المجيد .. نراه قد استطاع أن يقدم من خلال هذه الرؤية رواية "مكاشفات البحر الميت" رؤية متناغمة ومعقدة فى الوقت نفسه . لارتدائها ثوب الرواية التاريخية — وإن لم يحتفظ به كثيرا — حيث وظفها فى سردها ووصفها ولوحاتها الروائية العريضة لخدمة واقعه المعاصر . فنراه يقدم مجتمعا روائيا صوفيا رحبا ، يصارع مجتمعا آخر ذبحت فيه الرجولة / الفحولة العربية والنخوة . ومن ثم الوعى !!

فجاء مجتمعه الروائى متشابكا وشاسعا فى آن واحد . يزخر بالمتقليات . بل باللوحات الروائية لعالم التصوف / عالم الخلوة / عالم السلطة / عالم الخطيئة / عالم النعاج / عالم الخصيان . عوالم اخرى عديدة قدمتها أساليب الكاتب على تنوعها التراثى (قرآن وسنة ومأثور صوفى وشيعى وشعبى مما نراه فى الدراسة المفصلة عن هذه الرواية فى مطبوع مستقل) سردا وحكيا ووصفا وحوارا . مما يؤهل كاتبنا للسير قدما فى دروب هذا النوع من الإبداع الروائى التاريخى . لاسيما بعد ظهور ثقافته التراثية بوضوح فى حكيه . وكذلك إحساسه بالحراك المجتمعى لواقعه بكل أطيافه واتجاهاته ورؤاه.

وهو في هذا المنحي يقترب إلي حد كبير . او يكاد ينتمي بثقافته إلي مدرسة محمد جبريل و جمال الغيطاني في ثقافتهما التاريخية التي وظفت لتقديم قسمات روائية لمجتمع معاصر خاص بهما . قسمات تشهد لهما

"بالقدرة علي تكوين تجاربهما الخاصة التي تجاوزت حدود التلقي و التقليد .. إلي الإفادة و الاجتهاد وتكوين رؤية روائية عربيه جديدة استطاعت التفاعل مع الماضي والالتقاء بالحاضر . و التطلع إلي المستقبل" (٢٢).

وتجربة احمد عبده الروائية في "مكاشفات البحر الميت" يحاول من خلالها شق طريقه . ورسم عالمه الروائي و التعبير عن مواقفه ورؤاه من خلال انفتاحه علي التراث بشتى أنماطه وروافده و صوره في مقدمة ذلك التراث الديني يليه التراث الشعبي .. في محاولة منه في إيجاد رؤية روائية عصرية تفصح عن الواقع العربي المعاصر . أو إيمانا منه بضرورة التفاعل و التلاحم بتراثنا الإنساني الخالد برموزه و مضامينه و أبعاده الفكرية و الثقافية تأكيدا علي اصالة وجوده . و حقيقة هويته العربية الإسلامية . انطلاقا من أن " تراث الأمة هو روحها ومقوماتها وتاريخها . والأمة التى تتخلى عن تراثها تميت روحها . وتهدم مقوماتها . وتعيش بلا تاريخ "(٢٣) . وهو ما يتطلب منا أن تكون علاقتنا بالتراث وعيا علميا . وسلاحا معرفيا . يتحول إلى قوة مادية من قوى التغيير فى حياتنا المعاصرة . وفى صراعنا الحضارى والوجودى مع الآخر ..

إذ أن –التراث– كوعى – هو من محددات الوجود الاجتماعى . الماضى والراهن . فهو كنتاج ثقافى . لمرحلة اجتماعية ما – يلعب دورا فى صياغة توجهات المرحلة . وصراعاتها . وحلولها وتحققها فيما بعد . بوصفه رصيدا حيا موروثا من الخبرات العملية . التى تغطى المواقف المختلفة . وخاصة الحرجة فى الحياة الاجتماعية . ورصيدا من التصورات والمثل والقيم وقواعد السلوك والأفكار للقوى الاجتماعية والفكرية الماضية . يصبح سلاحا فى يد القوى الجديدة حينما يلبى احتياجاتها الاجتماعية والفكرية الجديدة ليلعب دورا فاعلا فى الوجود الاجتماعى والثقافى والسياسى المعاصر(٢٤) ؛ وهو ما استفاد من توظيفه كاتبنا أحمد محمد عبده عبر طرق عديدة بحثا عن حقيقة موضوعية فى واقعه المعيش

فالرواية – على سبيل المثال – تبدأ بمقتطف من فكر ابن عربى "فاصرف الخاصر عن ظاهرها .. واطلب الباطن حتى تعلما" . وهو مقتطف يبرز لنا مفتاح عالمها الروائى واتجاهاتها . والمفتاح دائما يمثل الخطوات الأولى – فى الغالب – للولوج إلى ما يغلف ذلك العالم برؤاه من غموض واستشكال . حتما سوف يتجلى ويتراءى للأعين عقب تجريب الذوق النقد فى منظورات الرؤية السردية المتعددة بزواياها وكذلك سراديبها ومفتتحها الذى يمثل بداية السلم السردى فى الرواية والعتبة الأولى له .

ولم يكن هذا المفتح الصوفي – الجملة المقتبسة عن ابن عربي في مدخل الرواية – هو الخطوة الأولى او العتبة الأولى التي تمثل اولى خطوات الولوج إلى ما يخبئه ذلك السرد الروائي لأحمد عبده . بل سبقته وتلته عتبات أخرى تمثل أساس هذا النص . في مقدمتها تلك العتبة الأولى التي تمثلت في عنوان الرواية "مكاشفات" وأي مكاشفات ؟!!!! إنها "مكاشفات البحر الميت" . بل هي براعة الكاتب الذي اتى بالمعدم الساكن / الميت ليضعه في دور جديد . حيث الاعتراف بغيبياته ومواجيده عبر الفضاء السردي للنص على طول متقلباته المتنوعة في الرواية .

ومعلوم أن هذا الطريق التراثي الذي سلكه الكاتب في تفهم أسراره ومواجيد مجتمعه المعاصر . هو ذلك "الدور الذي دخل فيه التصوف وسلكه في القرنين الثالث والرابع الهجريين اللذين يمثلان العصر الذهبي للتصوف الإسلامي في أرقى وأصفى مراتبه . وأطلق عليه دور المواجد والكشف والأذواق . ليصبح طريقا لتصفية النفس وتحصيل المعرفة الذوقية التي لا وسيلة لغيرهم إلى إدراكها . حتى أطلقوا على علمهم هذا أسماءً جديدة تشير إلى هذا المعنى . مثل : علم الأسرار . وعلم الأحوال والمقومات . وعلم الأذواق . وعلم المكاشفات " الذي اتخذه كاتبنا اسما لروايته ومنهجا له في سرده [٢٤].

أقول : إن أحمد عبده استطاع أن يقدم من خلال روايته "مكاشفات البحر الميت" رؤية متناغمة . ومعقدة في الوقت نفسه . لارتدائها ثوب الرواية التاريخية التي وظفت في سردها ووصفها ولوحاتها الروائية العريضة لخدمة واقع الكاتب المعاصر . حيث نراه يقدم مجتمعا روائيا صوفيا رحبا . بل متشابكا وشاسعا في آن واحد .. يزخر باللوحات الروائية .. العالم الصوفي . عالم السلطة .. والواقع / المجتمع / القوم / البادية / البلدة / القرية / الصحراء . كذلك نراه زاخرا بالغوص في أعماق شخصية البطل / الذي مثله بصدق مع بروز الحدث السريع الذي جعل الإيقاع مطردا ، ومرتبا ، ومشوقا في الوقت ذاته ، مهرولا باتجاه نهاية إيمانية من خلالها يصل بنا نحو سحر الملاحقة في أسلوبه الفني الذي أمسك بتلابيبه جيدا على طول سرده دون أن يغفو لحظة واحدة .

لنرى ذلك جليا في هذا الإيقاع المطرد المرتب المشوق إلى نهاية حدثه .. يقول على لسان ابن حتحوت وهو يهم بالصلاة :

: " الله أكبر " .. ثم نودي على مرة أخرى . لم أعر سمعي ولم التفت . فكيف التفت وقد كنت القى بالدنيا وراء ظهري ؟ . أقمها يا مؤمن وتمم أركانها . الفرض منها والسنة . ثم اخرج منها كما دخلت فيها .

وبعد ان تخرج منها وتنتشر فى الأرض .. التحف باظافرك الدنيا كما القيتها وراء ظهرك !

ثم نودى على من قدامى . لم أرفع عينى عن موضع السجود " .. مالك يوم الدين .. " كنت على هيئة الرقم (١) . ثم انكسرت فتحولت على شكل الرقم (٦) "سبحان ربى العظيم" . ثم استقمت "سمع الله لمن حمده" ثم انكفأت على الأرض ساجدا .. "سبحان ربى الأعلى" .

ومن وراء جفونى المغلقة . رأيت حرف الك (الكاف) ، قابع ومتشبث . وخشونة الأديم على كرية الأرض . كأننى نملة تتجول على منحدر جبل ، خشيت النملة أن تنزلق . لكن .. لو أنها انزلقت من منحنى . فمن المؤكد أن هذا المنحنى سوف يسلمها إلى استدارة أخرى . لتعبر عليها إلى قوس تال . لتجد نفسها مستقرة حيث كانت عند البدء !

صارت الدائرية هى الناموس فى تكوينى . الجوانى والبرانى . أشعر أن حياتى فلك دوار . ربع قرن .. وأنا مقيد فى سلسلة مربوطة فى شجرة النبق القديمة ، أدور حولها .. كأنى نجم فى مجرة بلا شمس . جوارحى تتهجد بالكاف . بينما روحى تتبتل بالنون .

ثم نودى على من الخلف . لم التفت . إذ .. كيف التفت وقد كنت اقرأ التشهد الأخير " .. كما صليت على ابراهيم وعلى آل إبراهيم فى العالمين" .

شرف الفداء ملك لكل الملل . والكرامة لمن افتداه ربه . بعد أن تله للجبين . والسنة فى رقابنا . أن نذبح الخراف .. حتى لا نصير نحن النعاج !! . تيار دافئ من اطمئنان سرى فى عروقى . فخرج منى الفزعان والرجفان والرعشان .

ثم نودى من الجانب الأيسر . تذكرت رؤيتى للفحل الأبيض . لكان أبى – حتحوت الأكبر– قد قطع حديثه فجأة – مرة أخرى– وقال بأن رؤية الفحل الأبيض فى المنام تعنى أنك سوف ترقى إلى مراتب عليا !!

"إنك حميد مجيد" السلام عليكم ..(٢٦) "

إن من يقرأ أحمد عبده فى المقطع السردى السابق يؤمن أن هذا الكاتب حفظ القرآن ووعاه جيدا ونشأ فى أسرة أزهرية . لكن الخلاف غير ذلك وهو الذى تعلم تعليمه الأولى والثانوى فى النظام العام ثم التحق بالجيش المصرى قائدا من قياداته لاسيما الذين أمسكوا بتلابيب السيف والقلم على رأسهم رائد الشعر العربى الحديث محمود سامى البارودى . فهو يوظف القرآن الكريم آيا ومعجما ونهجا وروحا على طول كتاباته السردية مع ابن حتحوت مما يكشف عن نظرته الإيمانية المعتدلة كما

وظفها فى المقطع السابق الذى أشار إليه بالكاف والنون ؛ ولم نغفل إسقاطه الفني البارع الذي يحمد له ناقلا من خلاله حقيقة الواقع العربى منطلقا من كرامة الذبح فى قصة الذبيح "إسماعيل" عليه وعلى محمد بن عبد الله خير الصلاة والسلام . فهو يقول : "إن السنة فى رقابنا . أن نذبح الخراف" .. رمزا للحكام العرب . حتى لا نصير نحن النعاج رمزا للإنسان العربى .

إن كاتبنا أحمد عبده يكفيه إخلاصه الذى كشفه ابن حتحوت فى المنقلب الأخير بعد تلاوة قوله تعالى "وانه كان رجالا من الإنس يعوذون برجال من الجن فزادوهم رهقا" الجن

وهنا أنشد الكاتب / البطل / ابن حتحوت معربا عن رسالته الإنسانية من أجل مجتمعه :

" اما أنا .. فلا أطلب زهقا ولا رهقا .
عزيز قوم يسبح فى الكون منزلقا .
يطلب الإكسير لقوم فى الخنا ذلوا
أنوفهم من حشيش الأرض مخضرة
وأسنانهم من طحن التبن مصفرة
ظهورهم مطايا . بناتهم سبايا . نساؤهم بغايا . فما انتفضوا . وما ملوا"[٢٧].

ولا شك أن الصورة الروائية السابقة هى الصورة التى عليها المجتمع العربى اليوم وهو ما أزعج كاتبنا احمد عبده وأزعجنا وجعلنا نقوص معه كثيرا لتكون هذه الرواية فى سفر خاص مطبوع يليق بكاتب عاش نفسه وأمته ومجتمعه بقضايا متنوعة أشفق عليه أن حملها وحيدا مع ابن حتحوت !!

الهوامش

١- الجدار السابع : مجموعة قصصية للكاتب : الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٤ .

٢- مجموعة قصصية للكاتب : أصوات معاصرة . ٢٠٠١ .

٣- رواية للكاتب : نشر اتحاد كتاب مصر. رواية حظيت بالكثير من التأييد النقدي في الصحف المصرية بعد فوزها بجائزة مسابقة الكاتب المصري الكبير / إحسان عبد القدوس٢٠٠٦

٤- مجموعة قصصية للكاتب / أحمد محمد عبده " نشر الهيئة المصرية العامة للكتاب " سلسلة النشر العام .

٥- آخر أعمال الكاتب الروائية وهي قيد الطبع سلسلة أصوات أدبية – هيئة قصور الثقافة .

٦- الرواية الحديثة في مصر : دراسة في التشكيل والأيديولوجيا : محمد بدوي ص٢١ ط الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٦

٧- قال عن المعادل الموضوعي في الفن الناقد والشاعر الإنجليزي ت.س.إليوت ، في مقال له مشهور بعنوان " هملت " عام ١٩١٩ : " إن الطريقة الوحيدة للتعبير عن الانفعال في صورة الفن إنما تكون بإيجاد معادل موضوعي " .انظر هنا للمزيد " معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب : مجدي وهبه ، وكامل المهندس ص٣٧٠ ط٢ مكتبة لبنان – بيروت ١٩٨٤ ودراسات في نقد الرواية : د.طه وادي ص٣٢ ط . الهيئة العامة المصرية للكتاب . القاهرة ١٩٨٩

٨- مكاشفات البحر الميت ص٨

٩- السابق ص١٠

١٠- السابق ص١٥ ، ١٦

١١- السابق ص٢٣

١٢- السابق ص٤٥

١٣- السابق ص٤٥

١٤- السابق ص٤٣

١٥- السابق ٤٣

١٦- السابق ص٥٦
١٧- السابق ص٥٦
١٨ -السابق ص٥٧
١٩ - السابق ص٥٧
٢٠ - السابق ص٥٧
٢١- السابق ص٥٧
٢٢- التراث والبناء الفني في أعمال محمد جبريل الروائية : سميه الشوابكه ص٢٠٧
٢٣ - التراث والمجتمع الجديد : د/ ناصر الدين الأسد ص١١
٢٤ - بحثا عن التراث العربي : رفعت سلام ص ٣٠٦، ٣٠٧ . الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٦ بتصرف
٢٥ - اصطلاحات الصوفية : عبد الرازق الكاشاني تحقيق د. عبد الخالق محمود ص١٠ ط دار المعارف مصر
٢٦ - مكاشفات البحر الميت ص ٩ ، ١٠
٢٧ - السابق ص٧٢

(٢) التقاء الخطوط المتوازية
دراسة في البناء الدلالي لرواية
"الغزو عشقا"

د / إبراهيم عبد العزيز زيد
أستاذ الأدب والنقد جامعة الزقازيق

قدمت الرواية العربية صورا متعددة للعلاقة بين الشرق والغرب، أو ما يعرف بالصراع مع(الآخر المستعمر) ، وصارت بعض هذه الروايات علامات بارزة في تاريخ الرواية مثل " عصفور من الشرق " و " قنديل أم هاشم " و " موسم الهجرة إلى الشمال " وغيرها . ولم تخرج معظم هذه الروايات عن أشكال ثلاثة، إما الرفض التام للآخر، وإما الانبهار التام به، وإما محاولات للتوفيق أو التلفيق بينهما.

وتطرح الكاتبة (نجلاء محرم) في روايتها " الغزو عشقا " "١" صورة من صور هذا الصراع مع الآخر ، وهو ما يطرح مثل هذا التساؤل : إلى اي الأشكال الثلاثة ستنحاز الرواية ؟ وإذا امكن تصنيفها فيما سبق فما جدوى ذلك ؟ وهل تعالج رواية تكتب في زمن العولمة زوايا أخرى للعلاقة مع الآخر ؟

تدور أحداث الرواية في زمانين مختلفين يجمع بينهما مكان ثابت هو ميت العامل . الزمان الأول أثناء الحملة الفرنسية على مصر حيث يبرز واحد من الأعيان هو الشيخ أبو قورة يقاوم الفرنسيس ، وتتاح له أن يتملك إحدى الفرنسيات القادمات مع الحملة (جوليا) ثم يتزوجها ، أما الزمان الثاني فيشمل أحفاد أبي قورة بعد مائتي عام من جوليا وهم يحملون سماتها من شعر ذهبي وعيون خضراء ، وأحفاد من فاطمة وهم يحملون ملامح كتلك المنقوشة على جدران المعابد المصرية.

تشير الرواية.. إذن.. إلى أحداث تاريخية وقعت في مصر ، وما أكثر الروايات التي تعرضت للأحداث التاريخية منها ما كان رصدا تسجيليا ، ومنها من توقف عند بعض محطات التاريخ ليعكس عليها الواقع الاجتماعي المعيش.

وجمع رواية الغزو عشقا بين زمانين مختلفين مع ربط سلسلة الأحفاد

بالأجداد ، يجعلني أختزل تساؤلاتي السابقة في هذا التساؤل : كيف وظفت الكاتبة مفهوم الزمان / التاريخ في النص الروائي ؟

تتبنى الرواية مفهوم العرب للزمان ، أعني الزمان الدوري وليس الأفقي ، وفيه تتشابك أحداث الماضي بالحاضر والمستقبل ، والحاسة التاريخية عند المبدع هي التي تقرب بين " الزمني " و"اللازمني " الزمني الذي هو زمن كتابة النص ، واللازمني الذي هو تاريخ مفتوح يسقط منه ما يشاء ، ويستبقي منه ما يشاء "٣".

ومع كثرة الإحالات في الرواية للإشارة إلى مراجع تاريخية أو ذكر معلومات تاريخية أو جغرافية ، يتوقف الباحث أمام ما أبقته الرواية من التاريخ المفتوح ، لقد كان أمام الكاتبة كما تقول (ثلاثة آلاف عام احتلال !؟ تصور ثلاثة آلاف عام) . [الرواية صـ١٦٥] . وهو ما يطرح التساؤل لماذا إذن هذه الفترة التاريخية (الحملة الفرنسية) ؟ وبمتابعة القراءة سرعان ما نكتشف الإجابة.

(أعجبنا الاحتلال الفرنسي.. أعجبنا جدا.. لدرجة أننا أقمنا الاحتفالات بمناسبة مرور مائتي عام عليه) [الرواية صـ١٨٧]

هنا كان بدء التكوين السردي، إشكالية حاولت الرواية أن تبرزها (معضلة لا سبيل لفهمها.. أن يعجب المقهور.. باستمرار قهره.. بقاهره) [صـ١٥٦].

لقد غزا مصطلح الآخر حقولا معرفية كثيرة ، وارتبط بفكرة " الإقصاء " للذات ، لكننا سنطرح هذه الحقول المعرفية جانبا ، وننصت لمعاجم اللغة بوصفها أبجدية الإنسانية التي تحيا فيها كائنات ماتت في لغتنا المعاصرة ، وفي الوقت ذاته يبقى المعنى المعجمي هو المعنى المركزي لكل الدلالات ، وسنجد أن الآخر هو " أحد الشيئين ويكونان من جنس واحد " . أي أنها تنص على بعد المشابهة / المشترك .. على عكس الحقول المعرفية الأخرى التي تركز على بعد المخالفة ... وإن اختلفت الدرجة لا النوع ، قد يكون أحدهما الصوت والآخر الصدى . فإذا انتقلنا بهذا المفهوم اللغوي على عنوان الرواية بوصفه دالا ، وجدنا أن الغزو في أحد معانيه اللغوية هو " ما طلب وقصد " ، وقد طلب العشق (الغزو عشقا) وأول مراتب العشق كما يذكر الأنطاكي في " تزيين الأسواق بتفصيل أشواق العشاق " هي العشق بالروح ، فالروح هي ألطف ما في البدن ، لذلك كان العشق أول ما يتشبث بها "٣".

وهو ما يجعلني أطرح تساؤلا آخر : هل من الممكن أن تلتقي الخطوط المتوازية ؟ أمن الممكن أن يتحول الصراع إلى عشق ؟

تنفي النظريات الرياضية .. بالتأكيد .. ما سبق ..أما الفن الروائي

يدعونا إلى اختيار هذا التساؤل ، وأول ما يتوقف عنده الباحث هنا هو تهميش الرموز مثل " حسن طوبار " رمز المقاومة الشعبية و " محمد كريم " وفي المقابل " بونابرت وكليبر " في مقابل إعلاء نماذج جديدة تتجاهلها كتب التاريخ ، ويهمشها المؤرخون ، أعني (أبا قورة وجوليا ودوجا ...) وهم بالضرورة موجودون في التاريخ وإن تغيرت الأسماء ، وهو ما يعكس دلالة لافتة ، أعني ان الكاتبة لم تتوقف عند أبطال الأدب والأساطير لتسقط عليه واقعا معيشا ، وإنما اتجهت إلى ما يمكن ان تسميه (التاريخ الفعل) تستمد من أبطاله نماذجها حيث يقترن القول بالفعل ، ، لأننا إزاء حالة " عشق " وليس صراعا ، فالعشق يحتاج إلى الفعل ، والفعل يقتسمه اثنان عاشق ومعشوق ، فاعلا ومفعولا به ، وإن تبدل موقعهما تقديما وتأخيرا .

على هذا الأساس أقامت الرواية بناءها من مجموعة من الرواة يتبادلون السرد (طه ، و أحمد ،و أبي قوره ، وجوليا ، ودوجا) بالإضافة إلى وثائق تاريخية برزت بوصفها سردا مقحما إذ حرمتها الكاتبة من الترقيم كغيرها من الفاصلات في الرواية ، وهو نوع من الإبهام في السرد ، وستكشف الدراسة لاحقا عن مغزاه .

ويتوقف الباحث ـ هنا ـ عند علاقة أبي قورة بجوليا بوصفها الدال الأكثر هيمنة في السرد ، لنجد انه من السهل في هذه العلاقة أن يلتقيها جسدا ، فهي ملك يمينه وبين يديه ، قد تقاوم قليلا لكن جسدها سيتراخى أمامه . لكن أن يلتقيا " عشقا " أولا ! كيف ؟

ترى جوليا من موقع الراوي المشارك في الأحداث انه رجل عنف ابتاعها بعدما سفك دم أمها ، ويدبر المؤامرات بخبثه ليكيد بأهلها الفرنسيس ، ويشتري الأسلحة لمحاربتهم ، ودورها أن تقف في صراع مع هذا المهاجم .

وهي إذ تعرض هذه الأحداث بوصفها راوية وشخصية فاعلة في النص تتخذ شكل الأسلوب السردي الحر المباشر (الديالوج) في الحوار مع " خيرات " فهي شخصية طيبة (سلبية / خادمة / مغلوبة على أمرها) ، أما أسلوبها مع (الآخر / المهاجم لحريتها) فهو أقرب إلى ما يسميه ليتش وشورت "٤" بالأسلوب الحر غير المباشر فهي تستدعي أقواله من المتن الحكائي إلى المبنى الحكائي في شكل ترجيع لصوت سمعته ، على نحو قولها راوية :

(هذا الشهم النبيل أفلتهم من العقاب .. لأنه ما كان يهدف إلا للحصول عليّ " نحن هنا يا صغيرتي لا نطبق قوانين كالتي عندكم ! فأحيانا تصبح القوة لدينا قانونا ... ") [الرواية ص٣٤] .

والأسلوب بهذا الشكل نوع من مقاومة الآخر ، لكننا بحكم المعايشة نرى فيه جوانب أخرى فهو المضياف الذي يتسع بيته للفقراء وعابري السبيل ، وهو المتسامح الذي يتيح لها حرية العبادة ، ويجمع بيته "خيرات " التي تتلو القرآن و" سعد الله " الذي يرتل مزامير داوود "٥" ، وينعمان مع بقية أهل البيت بالسلام .

بهذه الأشياء استطاع ابو قورة أن يغزوها عشقا ، لقد جاءت من فرنسا وهي فخورة بمباديء الثورة الفرنسية ، فإذا بها تجده مجسدا فيما يفعله أبو قوره (الإخاء ـ الحرية ـ المساواة) فعلا وليس قولا ، فعشقته وأبت إلا ان تكون مستعمرته بفتح الميم وكسرها معا عشقا روحا وجسدا وأنجبت البنين (الأطفال / المستقبل) .

استطاعت الخطوط المتوازية ـ هكذا ـ أن تتلاقى في رحاب (الفعل الإنساني) الذي تدعو إليه كل الأديان وكذلك حركات المصلحين مع تأكيد ما بينهما من بون شاسع (إخاء ـ حرية ـ مساواة ـ عدالة ـ تسامح ....إلخ) ، وعندما تعجز الخطوط المتوازية عن تهيئة أبجدية هذا الفعل الإنساني تفقد القدرة على التواصل ، هذا ما صوره الجنرال " دوجا " عندما وجد قائده العام يأمره بالعنف والقتل ، وليس بتطبيق مبادئ الثورة ، يقول راويا :(حدنا عن الطريق .. وكنا أول من أسقط صفة الإنسانية والتحضر عن أنفسنا (" على الجنرال دوجا تنفيذ الأمر " أمر وراء أمر وراء أمر .. لست أدري ما المجد الذي كان الجنرال فيال يظن أنه سيحرزه حين انقض بسفنه ومدافعه وجنده على بلاد ليس فيها سوى الفلاحين والصيادين) (الرواية صـ١٣٦) .

يضيق المقام ـ هنا ـ عن عرض فقرات أخرى لكن تبقى في هذا الإطار إشارة مهمة هي توظيف الكاتبة باقتدار للوثائق المتبادلة بين بونابرت ودوجا ، فهذه الوثائق بالإضافة إلى كونها تشكل جزءا من البناء السردي للرواية ، تفرق بين بونابرت ودوجا ، قد يتم التعامل معهما بوصفهما واحدا (الآخر المستعمر) ، وهما في حقيقة الأمر ليسا كذلك ، يحمل بونابرت صورة (الحاكم / السلطة / الهيمنة) الذي تهمشه الرواية ، ويحمل دوجا ملامح من صورة الإنسان في (التاريخ الفعل) الذي تمجده الرواية ، وعموما تكشف عنه هذه الوثائق :

" (أمر)

المعسكر العام بالقاهرة

في ١٤ فركتيدور من السنة السادسة

بونابرت القائد يأمر بما هو آت " صـ٨٣

ووثيقة أخرى من بونابرت : " أمر / المعسكر العام بالقاهرة / في

العشرين من نيفوز من السنة السادسة " صـ١٥٩

أما وثيقة دوجا إلى بونابرت : " المنصورة / في الثالث عشر من نيفوز من السنة السادسة للثورة / مواطني القائد العام بونابرت " صـ١٥١

كلمة واحدة لكنها ذات دلالة لافتة (الثورة) يكتبها دوجا ويغفلها بونابرت ، وهو يؤرخ وثيقته بالسنة السادسة ، لأن بونابرت لم ير في الثورة إلا محطة تاريخية يمكن أن يؤرخ بها عدد السنين ، أما دوجا فقد رأى فيها فعلا إنسانيا (إخاء - حرية - مساواة) . يمكن القول - إذن - إن الرواية ترى في الآخر جموعا كثيرة ، تقصي منه الغازي المستعمر ، وتبقي منه ما يتفق مع دائرة الفعل الإنساني " .

تغري الرواية بمزيد من المكاشفة ، لكنني سأكتفي بالإشارة إلى صورة من صور تهديد هذا (الفعل الإنساني / اليوتوبيا) ، أعني صورة العنف ، وقد أبرزت الكاتبة لوحتين متقابلتين لأثر العنف على الطفل ، والطفل دائما رمز المستقبل ، صورة الطفلة الفرنسية " جوليا " وهي ترى امها تقتل بيد البدوي .

(وحملت هذه المشاكسة الصغيرة وصراخها يمزق أذني .. وأظافرها تنتزع جلدي .. تريد أن ترمى على أمها المذبوحة التي تلفظ روحها) صـ٨

وصورة الطفل المصري وهو يرى مقتل ابيه بيد الفرنسيس ، والتي يرويها حازالاس في مذكراته : (كان الصبي يرتعد ، يحتضن حمله ، بينما تغسل الدموع وجهه ، أخبرني أحد جنودي أن اباه قد قتل قبل دقائق ، لاحظت الدماء على كفيه وجلبابه .وكل وجهه الذي يمسحه بكفه باستمرار ، هذا هو دم أبيه) صـ ١٠٤ . وهذه إشارة دالة إلى حق هذين الطفلين في أن يريا فيمن يسفك الدماء النموذج اللاإنساني ، وإن جاء هذا النموذج يحمل أقوالا تدل على الخير ، لكنها معطلة عن الفعل .

يمكن القول - في ضوء ما سبق - إن ما أنجزه الأجداد في (التاريخ الفعل) هو دستور كل من يرغب في الغزو عشقا .

فهل يعي الأحفاد هذا المعنى ؟

ينتمي الأحفاد في الرواية إلى فرعين ، الفرع الأول " أحمد " ولد فاطمة وأبي قورة ، والثاني " طه " وليد جوليا وأبي قورة ، أي أنهما يلتقيان عند أبي قورة ، إلا أن هذا الالتقاء وهمي ، فقد تخلى فرع طه عن هذه الكنية (أبي قورة) ، وابدلوه بلقب (الزعيم) ، أما فرع أحمد فقد احتفظ بالكنية والعرب تعتز بالكنية وتعدها في مرتبة أعلى من اللقب ، والكنية دلالة على الفعل ، لذا كان الرجل يكنى فى الحرب كنية غير التي في السلم (٦)

وكنية شيخ العرب / الزعيم (أبي قوره) ، والقورة جبهة الرأس ،

والجبهة علامة (سيماهم في وجوههم) ، وهذا هو ما اكتشفته جوليا ، وبه فضلته زوجا على أنداده في فرنسا :

" هم جميعا إلى جوارك باهتين .. وحدك أنت الساطع المهيب " صـ١٨٢.

يغري علم اللغة الاجتماعي بمزيد من المكاشفة ، لكن المكاشفة تتوقف بتوقف التاريخ الفعل ، لقد فرط أحمد كذلك في دلالة الكنية عندما احتفظ بها اسما لا فعلا .

" لم نعد نشترك معه إلا في الاسم ..الاسم فقط ! وبقدر غربتك عنه يا حفيد جوليا أصبحت غربتنا " صـ١٩ .

هكذا يعيد النص الروائي طرح التساؤل :

ترى هل يتلاقى الخطان المتوازيان تلاقيا حقيقيا لا وهميا ؟

أليس الأجداد قد وضعوا الحدود التي يسير عليها الأحفاد ؟ "

تبدو المشكلة الحقيقية في مقدار فهم الأحفاد لما تركه الأجداد ، فقد اعتبروا ما قدمه الأجداد (ميراثا) رأى كل فرع أحقيته فيه :

(ما الذي جاء به إلى " ميت العامل " ؟ أتراه يبحث عن ميراث أو ملك هنا .. ؟ استشعر في داخلي روحا مدافعة .. وأحس رغم كل هذا البعاد الذي يفصلني عن طريق الجد وزمنه .. بأنني حارس تاريخه الذي لا أعرفه " [صـ ٩ / ١٩] .

أما طه يقول : " قرأت التاريخ الذي ظننت ان جدتي لابد وأن تكون مذكورة في كتبه .. لكنني لم اجدها .. لم أر لها أثرا إلا في تاريخ أسرتنا الطبيعي .. وبقيت توّاقا إلى ان أوثق هذا التاريخ بوثيقة " [صـ ٢٨].

هذا فهم الأحفاد ، أما الأجداد فلم يتركوا تراثا جامدا ، بل قدموا شرعة ومنهاجا في(يوتوبيا التاريخ الفعل) هو ما يسميه احمد يوسف بفقه الواقع (٧). بالمعنى الذي يجعل الواقع أولى من ثبات التراث حتى وإن كان مغريا ، وغيابه في فقه هذين الفرعين أدى إلى خلق طرف وهمي فظهر الصراع بين الأخوة الأعداء .

رأى أحمد حقه في امتلاك التراث / ممتلكات الجد) بقايا دار الضيافة ، والمسجد والباب العتيق ، ولم يدرك ان هذا الباب (وهو من الكلمات المفاتيح في النص الروائي) هو الذي حال دون التقاء الخطين المتوازيين في التاريخ الفعل ، ثم صار هو ذاته بوابة العبور ولغة العشق .

" أهو خلف هذا الباب ؟ آه من هذا الباب .. هو نفسه الذي يحجبك الآن عني .. افتحي الباب يا خيرات " صـ١٩٣ـ ١٩٤ .

أما هو فقد وظف الباب ليسد به (الريح / الآخر) ، لكن الآخر جاء إليه ورأى في (التراث / ممتلكات الجد) أساطير ، ما لم يكن هناك فعل ، وتوظف الكاتبة على امتداد الرواية تقنية المروي عليه غير

المشخص لإبراز هذه الخطوط المتوازية .

وحملت الرواية (البشارة) بالتقاء الخطوط المتوازية عندما اتجه كلا الطرفين إلى الفعل في مسارين متقابلين ، انتقال من الإحجام عن الفعل إلى الفعل ، وكانت الثمرة الحقيقية هي (الأطفال / رمز المستقبل / وضّاح) ولا يخفى دلالة الاسم ، التقى وضّاح وعائشة أبناء طه أصحاب الثقافة الفرنسية بأبناء العمومة واختلطا دون تمييز بين أصحاب الشعر الذهبي والشعر المجعد ، وبين العيون الخضراء والعيون السمراء ، وهم يلعبون معا ، واللعب فعل ومشاركة .

" أجمل شيء في اللعب مع وضّاح أن يلعبوا معه هو .. لا أن يلعبوا بلعبه " ص١٩٦ .

استطاعت الرواية أن تقدم رؤية في فهمنا للآخر ، تحاول أن تلتقيه في بعد المشابهة قبل أن يفترق في بعد المخالفة ، رؤية الشبه باليوتوبيا ، لكنها ليست كمثالية الفلاسفة بل مثالية الفن وربطتها بالفعل ، فهي قابلة للتحقق ما اتجهت إلى الفعل ، وتبقى للرواية قيمتها الحقيقية في القدرة على التساؤلات ، وقدمت طرحا جديدا للعلاقة مع الآخر ، من الصراع إلى المصالحة إلى العشق ، وقد حاول الباحث أن يستكشف فيها جانبا ، وبقيت جوانب أخرى تحتاج لمزيد من الدراسات .

هوامش الدراسة

١. صدرت الرواية ٢٠٠٥ . عن مطابع آيات ، الزقازيق . والإحالات في متن الدراسة
٢. انظر ت.س.إليوت ، مقالات في النقد الأدبي . ترجمة . لطيفه الزيات . الأنجلو المصرية القاهرة ، د.ت.ص٨٠٧
٣. نقلا عن عماد حمدي . مصارع العشاق وآليات السرد . الهيئة العامة لقصور الثقافة
٤. **see:- leech,short,styleinfiction,long man-london,1992.p.344-348**
٥. كان العرب القدماء يختارون لأبنائهم أسماء الشجاعة والقوة ، ويختارون لغلمانهم أسماء البشر والسعادة ، ويقولون الأبناء لمواجهة الأعداء ، والغلمان لنا ، وهو ما وظفته الكاتبة هنا أيضا .
٦. انظر في ذلك ، الجاحظ ، البيان والتبيين ، ١٤٦،٣٠٥،٣٤٢/١ ، ٤/٤) والسيوطي ، رسالة في معرفة الحلى والكنى والألقاب .
٧. انظر : أحمد يوسف علي ، نقد الشعر ونقد الثقافة ، الأنجلو المصرية ٢٠٠٤ ، ص١٥٢ ، ١٦١

(٣) "ادفنوني حيث أموت"
صراع بين الراسخ والمتطفل
قراءة فى رواية "ثعالب فى الدفرسوار"
لـ.. أحمد محمد عبده

بقلم/ محمود الديداموني

توطئة..

الرواية ، هذا العالم السحري الجميل بلغتها وشخصياتها التى تتكون أمامنا من لحم ودم ، تتحرك فى أحياز وأمكنة فى زمن ما تستدعى فيه أزمن أخرى وتستشرف أيضا زمانا آخر ، ينسجه الكاتب من خياله مرتكزا على أرضية واقعية أحيانا ، وإن لم تكن متماسة مع واقع بعينه ، لأنها لو كانت كذلك لوقعت فى شرك التسجيلية .

إن الرواية تتخذ لنفسها ألف وجه، وترتدي فى هيئتها ألف رداء ، وتتشكل أمام القارىء تحت ألف شكل . إنها تشترك مع الملحمة فى طائفة من الخصائص ، وذلك من حيث أنها تسرد أحداثا لأن تمثل الحقيقة ، وتعكس مواقف الإنسان ، لكنها تستميز عن الملحمة بكون الملحمة شعرا ، بينما تتخذ الرواية النثر تعبيرا لها . فالرواية متفردة بذاتها ، لكنها فى الوقت ذاته ذات ارتباط وثيق بعامة الأجناس الأدبية الأخرى فترى الحوار عنصر المسرحية ، والشعر والأحداث عصب الملحمة ، والحكاية عصب الموروث الشعبي . إذن لابد لأي رواية أن تتعدى حدود مادتها لتستميز بخصوصية فنية تجعل منها شكلا فريدا .

وما بين أيدينا فى هذه القراءة يقدم لنا رواية تحمل كل هذا التداخل بين الأنواع الأدبية بعضها مع بعض فى نسيج متماسك .

والأدب هو - فى وقت واحد - نظام خاص للتعبير عن الشأن الاجتماعي وتاريخ المفاهيم المتغيرة إلى الكتابة الفنية ، ونتاج فنى تنعكس فيه أصداء الصراع بين النظريات . صراع مستمر بين الولادة والموت ، بين التجديد والتقليد ، بين حق الكاتب فى الحرية والضوابط التى يشكلها الذوق العام وأصول الفن . " ١ " قضايا أدبية عامة

ولعل الكتاب الذى بين أيدينا " ثعالب فى الدفرسوار " يذكرني

بمقولة ديكارت فى كتابه " خطاب فى المنهج " : (إن قراءة الكتب الجيدة ، تشبه الحديث مع الناس الشرفاء من أبناء القرون الخوالي الذين كتبوها ، بل هي حديث متقن يعرضون لنا فيه أفضل أفكارهم) . ومن ثم تجاربهم .

ولعل الرواية تتدارك مفهوم خريطة الاتصال على مستويين يسيران فى اتجاه واحد وكل منهما مرادف للآخر . حيث حدد " ياكوبسون " الاتصال الأدبي كما يلي :

مرسل ـ أ سياق . رسالة . صلة . شفرة لـ مرسل إليه

وقد تمثل المرسل فى هذه الرواية على عدة مستويات منها على سبيل المثال ، القيادة العسكرية متمثلة فى الرئيس الراحل أنور السادات ، ثم فى المراسل العسكري الذى يقدم وصفا دقيقا ورائعا للحرب ، ثم فى الإعلام من الجانبين المصري والإسرائيلي على حد سواء . ثم تأتى الرسالة الموجهة إلى المتلقي ثم المرسل إليه ويكاد ينحصر فى الضدين فقط ينفعل للرسالة بها أو عليها . يصدقها أو يكذبها . هذا يتوقف على عدة عوامل من وجهة نظرى:

١ . قدرة المرسل على صياغة رسالته بحيث تقدم للمتلقي قدرا من المصداقية يتوائم مع قراءته هو للواقع وتتماس مع ميله لذلك

٢ . ثقافة المتلقى .

٣ . قيمة الرسالة .

٤ . قدر من الثقة المسبقة بينهما (أى بين المرسل والمتلقى) ، بناء على تاريخ اجتماعي مسبق .

ورواية " ثعالب فى الدفرسوار " لـ أحمد محمد عبده تتشابك فيها العلاقات ، وتختلف الثقافات من منظورها التعليمى واللغات من منظورها الوجودى أو الكياني . يبزغ فيها ضوء ويخفت آخر ، إنها رواية تمتلىء بروح المقاومة والتوحد ، ويعانى أبطالها من الظلم المنتشر فى كل مكان . من العدو ومن الحبيب . إنها رواية تختلف فيها معايير الحكم على الأشياء ، يجد الواحد نفسه تحت كم هائل من الضغط النفسى والعصبى الذى لا حد له . هل الحياة تسير نحو الضوء أم أنها ما زالت تحت هيمنة الظلام ؟. إن الرؤية ما زالت مضببة إن لم تكن دون ذلك .

هذا ما سنعرفه من خلال الولوج بشيء من القراءة لهذا النص الذى يثير العديد من التساؤلات . ويرصد الثغرة عن قرب ويقدم للأجيال الحالية والقادمة رؤية أكثر واقعية وفقا له القدرة على التخطى والمصداقية ، بما تملكه الرواية من صدق فنى ومهارة أسلوبية ، ومدى إسهام ذلك فى منحنا الرؤية المنطلقة من توجه النص أو على أقل تقدير

الإيحاء لنا بذلك .

ثقافة المقاومة :

كان التعريف السائد للمقاومة ما تبناه المفكر الكبير " محمود أمين العالم عندما قال : (إن ثقافة المقاومة هي ضرورة إنسانية مطلقة في تحقيق الذات الإنسانية ، وهي مشروعة في مختلف تجلياتها .. وإن التاريخ هو تاريخ نضال الإنسان واستشهاده في مختلف مجالات العلم والفكر .. وضد كل ما يعيق وجوده وتقدمه) .

وهناك من ذهب لأبعد من هذا وعرفها على أنها ثقافة الاستشهاد .. أن تعرف كيف تموت لتعرف أكثر كيف تعيش ... " ٢ " الغيم والمطر

وذلك ما برز لدى بعض شخصيات الرواية بينما تألق مفهوم الحرب في البقية الباقية . التي تنطلق من مواقعها متقدمة في اتجاه الآخر مرتكزين على تاريخ من المواجهات الخاسرة . مصممين هذه المرة على الخروج من غياهب الجب التي أحاطت بكل شيء إلا أنها لم تتمكن من النفوس التواقة للحرية والحياة .

إنها رواية تنتمي إلى أدب الحرب ، ذلك الأدب الذي يملك نبلا في شخصياته ، تنزع دائما إلى النضال وتنشد الحرية ، ترفض الظلم والعدوان ، الباطل والاضطهاد ، إنها - أي - الرواية الحربية تظهر رفض الشعوب للظلم ، خاصة تلك التي تقع تحت الاحتلال ، وفرض الظلم عليها بالقوة ، وجمر النار ، إن شخصياتها تملك أو تتسم بصفات التضحية الخارقة ، وحب التفاني في خدمة الوطن . مما يجعلها تستأثر بحب القرّاء الذين ربوا على حب الخير وتمجيد الحرية ، إنها رواية مناضلة بحكم طبيعة وصفها ، فهي تمثل طبيعة الأدب السياسي ، الذى ليس ثمرة إلا من ثمرات العمل العسكرى " ٣ " في نظرية الرواية

ولعل الرواية هي أصدق فنون القول على تصوير التغيرات الاجتماعية خاصة إذا كان السارد يملك رؤية تاريخية سليمة ونظرة اجتماعية ثاقبة بالإضافة إلى أدواته الفنية ، التي يرصد بها ويسجل خلالها حركة المجتمع ويجسد الإرهاصات الدقيقة بإيحاء المستقبل قبل وقوعه .

فالرواية الصادقة تصبح وثيقة ثمينة من وثائق المؤرخ والباحث الاجتماعي فرواية (الحرب والسلام) للأديب الروسي " تولستوى " تسجل في ضمير ملايين القراء من كل جنس ولغة غزو نابليون لروسيا سنة ١٨١٢ ، وما فعلته تلك الحرب بحياة شخصيات الرواية . وما طرأ عليها من تغييرات ، وقد لا يختلف كثيرون على أن الرواية هذه أعظم ما كتب في هذا الفن على الإطلاق نظرا لارتباط هذه الرواية وأحداثها التاريخية المتعلقة بتاريخ روسيا وأوربا جمعاء ، بوعي القارىء إلى الأبد

بعد قراءته للرواية "٤" سحر الرواية .

ولا اتجاوز عند القول بأن رواية (ثعالب فى الدفرسوار) لـ احمد عبده . قدمت رؤية غاية فى الواقعية ، مغايرة تماما لما كتب فى أدب الحرب ، خاصة ما كتب فى حرب أكتوبر ١٩٧٣ . فجل ما كتب كان يصور أو يظهر تفوق الآلة العسكرية المصرية ، وبطولات المقاتلين على خط النار والعمل على رسم صورة بطولية تتماس مع تلك الروح المهيمنة على المتلقي وقبوله المرتبط بالأمل فى تحقيق ما يروي عليه ، فترتفع معنوياته . وبلا شك فإن ذلك شارك فى تشكيل الوجدان المقاوم لدى الإنسان المصري والعربي على حد سواء. اما وقد مرت السنون ، وعاد للعقل بريقه . كان الحديث عن الأشياء الأقرب للتصديق والواقع بعيدا عن الآمال والأمنيات .

فى الواقع لقد قرات فيما سبق مجموعة من الروايات للأديب الكبير" فؤاد حجازى " مثل (الأسرى يقيمون المتاريس . الرقص على طبول مصرية) ويبهرني فؤاد حجازى إلى حد بعيد بما يملكه من قدرة هائلة على الربط بين الواقع الاجتماعي والعسكري . وما تملكه كتاباته من صدق فني وحقائق لا تقبل الشك مسلحا بتاريخ إبداعي وثقافي وفكري وخبرة حياتية واسعة . حيث كان فى الغالب أحد أبطال رواياته . فالمصرى عنده لا يستسلم وما دام كذلك سيهب مرة أخرى ، فهو شامخ رغم سقوطه ، يسمو على الانكسار ، والحرب بذلك عند فؤاد حجازى ضرورية لدفع آلية الصد والردع " ٥ " الرقص على طبول مصرية

أما هنا فإن الأمر يختلف كثيرا ، ليس من باب الأفضلية أو ما إلى ذلك إنما الأمر يتعلق بالرؤية والمعالجة الفنية ، فلست هنا لعقد مقارنة بين كاتبين ، أبدا . الموضوع يتعلق بأدب الحرب . فالرواية التى ساقها احمد محمد عبده إلينا " ثعالب فى الدفرسوار تقدم رؤية جادة بل وجديدة أيضا ، قد تتماس مع غيرها فى بعض مواطنها لكنها فى السواد الأعظم مختلفة تماما عن كل ما قرأته . ولا أجزم فى القول بالاختلاف عن كل ما كتب ، فلست مطلعا تماما على كل ما كتب فى أدب الحرب ، وإن كان من الواجب أيضا الإشارة إلى الرائد جمال الغيطانى ، وكذلك ما كتبه الروائي الشرقاوى بهي الدين عوض وحتى بعض ما كتبه القاص محمد عبد الله الهادي فى أدب الحرب ، وفى هذا المجال اذكر أيضا الأديب الدمياطي سمير الفيل خاصة (خوذة ونورس وحيد) .

أعود إلى الرواية ، إنها الأقرب إلى الواقع ومن ثم إلى العقل يتضح ذلك من خلال القراءة المتأنية لها .

إن القاص يقدم من خلال روايته القصيرة مزجا حقيقيا بين المجتمع المدني والمجتمع العسكري ..وإن كان الأمر هنا يختلف فروح النضال والبطولة تتمثل فى شخصيات مدنية لا تمت للعسكرية بصلة .. ويدفعنا إلى العديد من الأسئلة السياسية الشائكة ، مثل ما الذى جنيناه من حرب اليمن ؟ ولماذا نقاتل هناك بينما هنا عدو استراتيجي يتحرش بنا من آن إلى آخر ؟ والسؤال الأكثر أهمية - من نصدق ؟ وكيف نصدق ؟ ولماذا نصدق ؟ كيف تكون قواتنا عبرت - وهم هنا فى الجانب الغربى - يدهمون بيوتا ويأسرون شبابا ويقتلون شيوخا ويخطفون نساء ؟ أسئلة عديدة يطرحها الراوى علينا فى حيادية تامة وبطريقة تدلنا على نضج فنى كبير.

والسؤال الأكثر إلحاحا هل الرواية التى بين أيدينا تنتمي إلى أدب الحرب أم أدب المقاومة ؟

فى الواقع فإنها تنتمي إلى الأدبين معا ، حيث نرى المقاومة الشعبية تقف جنبا إلى جنب مع الآلة العسكرية ، لذلك لا يمكن الفصل بينهما . وإن كانت تميل إلى أدب المقاومة أكثر بما يحمله من إصرار على استخدام كل الإمكانيات المتاحة وأبسطها فى عملية الردع والمقاومة .

ولنرقب تلك المقارنة المعقودة بين جبهتين بينهما "صراع مستمر ، عندما يسوق الراوى تساؤلا بمدى إمكانية تحقيق المقاومة المطلوبة ، من عدمه .

(محسن كان قد جاء من اليمن وفى رأسه خطط تدمر قوات الثغرة ... لكن لاأتظن أنه - وبعينه الواحدة .. يستطيع أن يحارب قوات كهذه "

نعود فنقول .. وما تكون هذه القوات أمام جحافل وجيوش .. قوادها جنرالات لهم عيون أوسع من عيون البقر !

هزمهم - أكثر من مرة - أشهر أعور فى التاريخ الحديث ..

لا يمكن أن نقف أمام هذا التعبير كثيرا لكن الأمانة تفرض علينا أن لا نمر عليه بشكل عابر ، فكلنا يعلم جنرالات مصر وأعور إسرائيل

أعود إلى مقولة تؤكد على عدم التقليل من عمل ما ، ما دام هناك إصرار الفعل أو العمل يقول " جان جاك روسو " عندما كان يخطب فى أحد شوارع باريس المظلمة وتقدمت امرأة سجنوا ابنها فى " الباستيل "قالت له " إن كلماتك يا روسو رائعة .. ولكنها لن تعيد الحرية لابني - فقال روسو إن الحرية التى تسعى إليها أكبر من حرية ابنك وحده يا سيدتى ، إنها حرية الشعب كله إنها حرية الملايين "

ما دام هناك من لديه القدرة على الفعل كـــ " تعلوب الأعرج ،

محسن الأعور ، رحمة العجوز) . ستستمر المحاولات وبالطبع سوف يبزغ النور من جديد . رغم وجود ابن الثري الذى هرب من الميدان متخاذلا ، وكأنه مقدر للفقراء والبسطاء من أبناء هذا الشعب أن يدفعوا ضريبة الحرية والنصر من دمائهم وأقواتهم ، وأرواحهم . لأنهم ببساطة شديدة يجدون فيها الشرف والعرض . بعيدا عن المفاهيم الأخرى كالولاء للوطن ، أو ما شابه . لأنهم لا يعرفون تلك المعاني . إنما يدركون أنها دفاعا عن كرامتهم وشرفهم وأعراضهم وأرضهم .

وإن كان ذلك يصب بالطبع فى مصلحة كل المفاهيم التى تستوعب هذه المعتقدات ، كالولاء والانتماء ، والمواطنة .....الخ

الإهداء ودلالته الفنية والرمزية :

يفتتح الروائى روايته بهاجس مخيف ، يقدمه على شكل الإهداء . حيث يقول : (إلى أسير ٦٧ فؤاد حجازى ... من جبل لبنى إلى عتليت ....يا قلبي ....فلتحزن

إلى المراسل الحربي ... جمال الغيطانى ...لا تغادر موقعك ... فالغارة لا تزال مستمرة .

إلى سيدي الغريب ..... كيف حالها بيوت السويس ؟

الدبابات قادمة .... حصنوا رؤوس المثلث فهي على مشارف كفر أحمد عبده) . " ٦ " ثعالب فى الدفرسوار

والسؤال ماذا يقصد الروائي من هذا الهاجس المفجع ، إنه هاجس استشرافي يدفعنا دائما للاستعداد للمواجهة مع العدو ، إنه إيحاء بديمومة العداء بيننا وبين الإسرائيليين ، مهما كان هناك من محاولات لتخطى هذا التراث العدائى ، ولعل نواة هذا الإهداء برزت فى قصة قصيرة للكاتب ذاته فى مجموعته القصصية (نقش فى عيون موسى) فى قصة بنفس العنوان على ما أتذكر ، التقى فيها بعض السائحين المصريين والإسرائيليين فى منطقة عيون موسى ، لم ينس كلاهما ما حدث لأصدقائهم وأقاربهم من فقد من خلال كلمات نقشها الجنود على جدران المكان ، وكأنه تاريخ يسجل على طريقة المصرى القديم . إن الإهداء بما يحمله من ثراء دلالى يقودنا أيضا لنتساءل لماذا فؤاد حجازى وجمال الغيطانى وأيضا عبده مباشر ؟

إنه ذلك الإحساس الكامن والمحرك لطاقة إبداعية ظلت راكدة كل تلك السنوات لتخرج من رحم الوجع الحقيقى للحرب متماسة تماما مع الواقع مرتكزة على تراث ساهم فى صياغته أسير ٦٧ كرمز ، ومراسل حربى منضبط لا يهتم بغير الواقع وكان شاهدا عدلا على أحداثها ، فى تفوقها وانكسارها على حد سواء ، وكذلك للبطولة

المتمثلة فى هؤلاء الذين يسكنون فى مواجهة الخطر متمسكين بمواقعهم حتى آخر لحظة ، على اعتبار أن الهجرة أصبحت من المستحيلات ، هذا ما ستتعرف عليه من التطواف داخل الرواية عندما تصبح العودة إلى الداخل أصعب على قلب أحد أبطال الرواية من مواجهة العدو ، وكأنه مأسور فى الحالتين .

كما فى عبارة خط النار ولا ترك الديار .

(المرابطون هنا منكمشون داخل خنادقهم ، حتى إذا انتهت الغارة انتشروا يلتقطون أرزاقهم ، حفروا لأنفسهم خنادق حول بيوتهم وقالوا الرب واحد والعمر واحد).

ثم نجد هذه الصورة المعبرة بهذا التمسك الغير مسبوق بالأرض فى مواجهة حقيقية للعدو وكان الراوية ارادها الروائى او الراوى أن تسير فى خطين متوازيين أحدهما الشخصيات الواقعية المتحركة فى المكان والزمان والآخر هو الدلالة أو الرمز الذى يشير إليه أو يتوافق مع الأحداث يقول الشيخ وهو يدافع عن أرضه فى مواجهة أولاد ابو حجر بعد رحلة هيام مع الأرض مؤكدا ملكيته لها : (كان الشيخ يتهادى فوق تراب أرضه .

ماء الرى أهاج رائحة الأرض ففاح طعم الملح والسبخ ، ملح وسبخ أكل جلده وجلد أولاده . توغل الرجل ، وقع اقدامه كأنه قبلات على جبين الأرض ، او هو خاتم يدمغ به أحقيته لها ، اخترقت رصاصة صندوقه السمين !

تناثر الدم على الأوراق البريئة ، قطرات ندى حمراء تساقطت من أى سماء .. لكى توثق حق الرجل ؟ !

انبطح محسن على الأرض ومن فوق وش البرسيم ن طفحت بندقيته آخر طلقاتها

ادفنونى حيث أموت ، ولا تجعلوا على قبرى مقاما ..... فقط اغرسوا عن يمينى شجرة تين شوكى ، وازرعوا قدام الشاهد صفصافة ، فقد يجذب ظلها من يقرأ الفاتحة على روحى ، فربما بخت علىّ نفحاتها شيئا من رذاذ الجنة ، أو ينام تحتها كلب ، لسانه أمامه نصف متر من شدة القيظ .

وقال العقلاء ممن حضروا الواقعة : قبر أبيكم خط لكم أول سطر فى عقد الملكية .) هذه هى الصورة التى أرادها أحمد محمد عبده لتوثق فى ذاكرة المواطن المصرى البسيط بعيدا عن الصراخ او التوجيه الذى لا طائل من ورائه غير ثقافى هشة لا تستمر طويلا إذا ما استعمل العقل وعاد له بريقه المغيب .

ليس بالشيخ وحده تهرب الثعابين :

كلمة طالما قالها الشيخ نور " ليس بالشيخ وحده تهرب الثعابين " لتدلنا على أن هناك طرقا أخرى يجب اللجوء إليها ، إنه يدعو لتعدد الأسلحة التى يمكن بها مواجهة الثعابين على حد قوله ، تلك الثعابين التى تلدغ وتهرب ...(انتهى موسم الصيف القح ، كان الاستشعار بلسعة البرد على أديم الأرض ، يمنع الزواحف من الخروج من مكامنها ، فما الذى جعل الثعابين تهيج هكذا ؟ مع أن الشيخ هنا كثير ... طلع شيطانى .طلع يملأ سهول المنطقة وحواف الحدود والسدود والقنوات . يبدو أن الثعابين ألفت رائحة الشيخ .

كان الشيخ نور دائما يردد قائلا : يا عباد الله ... ليس بالشيخ وحده تهرب الثعابين ..!!) .

عن الكاتب من خلال هذا النص يرسم صورة مكانية زمانية بقدر كبير من التلقائية مما أكسبهما أى المكان والزمان بريقا خاصا ساهم فى هذا الثراء الفنى من الرواية . أثر ذلك بلا شك فى الشخصيات نفسيا واجتماعيا ، بطريقة متمازجة .. تقول رحمة : (لا فلوس فى الجيب ، ولا طبيخ فى ماعون .لو نفطر اليوم من خشاش الأرض ..!!) قالتها وهى تعقد حول رأسها طرحة اليمن السوداء .

وهو يبتلع ريق الأسى .. هزّ رأسه ، والتفت إلى كلمات أمه وعند العصارى .كان ضاحى فى غيط الباذنجان والجمضيض والحميض والرجلة .. لملم أعواد السريس .واقتلع رؤوس البصل الأخضر ، ثم تطرق ناحية الخليج الصغير سال لعابه على قراقير كانت تتقافز فى قعر فجوة بها بقية من ماء ، السمكات كانت تلعب الأكروبات .. بين الهواء والطين .. تقفز الواحدة.. ثم تعكس اتجاهها إلى أسفل فينغرس بوزها فيما لا تزال طينة رخوة . استمرات طراوة الطين .. مرغت فيه قشورها .. ربما كانت تمنى نفسها بنعيم الغرق . تحرك زعانفها ، وتتخيل أنها تعوم مع رقرقة تيار مياه) .

ربما يسمح خيالى لأقول أن هذه البداية من الرواية تلخيص لما يدور داخلها مع التدقيق البسيط وبعض الدراية بأسلوب الكاتب وشخصيته ، ندرك تلميحاته التى لا تخلو من حقيقة أبدا ، فالمجتمع المدنى والعسكرى على حد سواء وصلا إلى مرحلة من استمراء الوضع والتسليم بسلاح واحد فى مواجهة الثعابين رغم محاولات عدة من ذوى البصيرة والذين استقرأوا من صفحات التاريخ ما يعينهم على تقديم النصيحة ، ومحاولة الربط بين الماضى والحاضر ، فالبيئة المصرية مكان الحدث بيئة فقيرة إلى درجة بعيدة ، لدرجة أنه لا يوجد فلوس فى الجيب أو طبيخ

فى ماعون ، الغذاء ابن الطبيعة كما فعل ضاحى ، ولا يمكن ان تكون السمكات التى تلعب الأكروبات إلا رمزا او معادلا للجنود الذين يعشقون الكبرياء لكنهم للأسف قد وقعوا فى شرك الجدب فخرجوا من بيئتهم او على اقل تقدير حدث هناك موازنة بين البيئتين المدنية والعسكرية فأصبحت كل منهما تعانى الفقر ، رغم ذلك فالمحاولات مستمرة للحياة والمقاومة ، فسرعان ما تنغرس السمكات فى الطين والوحل ، إن السمكات تحلم بالحرية وعودة المياة إلى مجاريها لكن هيهات .. فالواقع يقول غير ذلك . لقد وصل الأمر إلى استمراء طراوة الطين .. ربما أدمنت السمكات المقاومة .. كما أدمن الجنود ذلك ، فلم يصدقوا أنهم انتصروا .. لقد صور الراوى اقصى أمنيات السمك فى الغرق ، تتخيل انها تسبح .. وهنا يصير واقعها تخيلا ، كالذى ظن أنه انتصر ..

ثم يعود الراوى إلى طبيعة الإنسان المصرى الغالبة قائلا : (وكل صائم يجرح صيامه على ما رزقه ربه .. ويحمد ربنا من افطر على البساريا .. مثل من افطر على الكابوريا) ......

الموروث الشعبي :

لقد ضرب الكاتب بقوة على وتر الموروث الشعبي ، بل إنه جعل الشعب مساهما قويا في صد العدوان الإسرائيلي الذي يمتلك آلة عسكرية متطورة ، وبما شاع وترسخ في الأذهان من أنها قوة لا تقهر ، ولم تكن استفادته من الموروث الشعبي بطريقة مباشرة مسطحة ، بل وظفه من خلال سلوك إنساني ، شخصية مصرية تمتلك سمات قديمة لشخصية شعبية ، تشكلت من هضمها الكامل للتراث الشعبي ومدى قدرته على تحريك الهمم ، ولم تكن شخصية ثعلوب الأعرج إلا امتداد لشخصيات شعبية أمثال علي الزيبق وما تناوله كتاب الدراما وكتاب الأدب الشعبي من الاعيب شبيهة أيضا في مواجهة السلطة والظلم والغزو الخارجي لمصر عبر تاريخها ، وما ترسخ في أذهاننا أيضا من شجاعة عنترة بن شداد في الدفاع عن قبيلته ، وما رواه الأدب الشعبي عن أبى زيد الهلالي . ولنقرأ سويا " ربط بينهم الأعرج أو الذي كان يتصنع العرج ، يتخفى في عرجه المصطنع ولحيته المستعارة شحاذ .درويش .إذا قابله العدو ..

بين المزارع ينطلق مثل حصان جامح ، يحمل عكازيه ، فإذا خرج إلى الطريق العام حمله العكازان شحاذ أو درويش ، هو في الأصل حمام زاجل بين الفدادين "

بهذا الوصف نتذكر حيل علي الزيبق ، ولم يكن اسم ثعلوب إلا

لسعة حيلته ، ربط دقيق بين الشخصية التراثية الشعبية وشخصية ثعلوب الأعرج ، قد يكون ذلك بوعي من الكاتب ، وقد يكون غير ذلك ، لكن المهم أن ذلك خرج من ذاكرة تربت ونمت بين أحضان هذا التراث الشعبي من حكايات الجدات ، ولم يتوقف الكاتب عند مجرد خلق شخصية تقوم على أسس تراثية شعبية بل إن الأمر تخطى ذلك بكثير ، فمن خلال الرواية وجدنا إنتاجا تراثيا مضافا ، اي أن الحرب والمقاومة دائما ما تضيف موروثا شعبيا جديدا ، من خلال هذا التوظيف الجيد للأغاني التي لازمت المقاومة والحرب ، فمن منا لا يتذكر

لفي البلاد يا صبية .بلد.. بلد

باركي الولاد يا صبية .. ولد .. ولد

عندما تغنى هذه الأغنية تطفو إلى الذاكرة تلك الأيام التى احتشد لها الشعب المصري كله ، فكل يوم يخرج من رحم الشعب ما يضيف جديدا لموروثنا الشعبي .ومن الخطين المتوازيين للرواية في الصراع (مصر - إسرائيل) و (الشيخ نور - أولاد أبو حجر) . من تلك المنطقة يؤكد الكاتب على أن المأثورات الشعبية مترسخة في العقل ، تدفعه دائما للفعل ، وتبدو معالم ذلك في مثل (الأرض عرض) لم يذكر المثل بل جاء بالنص الروائى ما يدل على ذلك .. حين قال الشيخ لما قتل من أولاد أبوحجر (ادفنوني حيث أموت).. ولعله دليل تمسك الشيخ بأرضه ، ويدل على بعد النظر عنده ، فبذلك ضمن دفاع أولاده عن الأرض التي ضمت جسد أبيهم ، وفي نفس الوقت يقطع على أولاده مساحة التخاذل التي قد تنال من أحدهم ، لأن الأرض بهذه الرؤية لم تنحصر في كونها حق ، بل صارت كرامة وحرمة ..

بداية الحدث :

بداية الحدث تبدأ من تلك اللحظة التى اقتحم فيها الجنود الإسرائيليون بيت ضاحي ، تلك اللحظة التى سبقتها لحظات بل أيام كاملة من النشوة والإحساس بالنصر فلقد عبر المصريون القناة ، ولعب الإعلام في ذلك دورا بارزا فى ترسيخ هذه الصورة لدى المواطن المصري ، ولما كان الأمر على غير ما ترسخ فى الأذهان كان حجم الصدمة ، ليس الراديو فحسب الذى لعب دور البطولة في ذلك ، إنما الطبيعة هى الأخرى لعبت أو ساهمت بدور كبير في الإحساس بهذا النصر ، فالنحل والطيور والفراشات منطلقة حتى أن سمك ترعة الحلوة وثعابينها وضفادعها ، كانت تتقافز صاعدة إلى منحدر النهر ، ثم تتدحرج ، ثم تقفز ، ثم ...... إنها الطبيعة التى مهدت لتضخم حجم الصدمة .

(وكانت البسملة لا تزال على بعض الشفاه ، منهم من كانت أول

لقمة بين شفتيه ، ومن كان يمد يده لأول لقمة ، توقف الريق فى الحلوق ، انحشرت اللقم فى البلاعيم ، رشاشات ثلاثة مصوبة إليهم ، هكذا .. وبدون مناسبة ؟؟حالة من الخرس والذهول والشلل ، تعجلت صبيرة فصرخت ، وتهورت رحمة وشخطت فيهم :

ابتعدوا عنا ....انتم من ؟؟

هب محسن واقفا ، أطلق جندى طلقة فوق الرؤوس ، فخرست التى صرخت ، وانكمشت التى شخطت ، وانحط محسن قاعدا .

تمتمت رحمة :

هذه الأشكال لم نرها من أيام النكسة ، معقول يكونون هم ... عساكرنا لا يخفون علينا ..عشرة عمر .. هم حولنا على شط القنال منذ سنين .

أدرك محسن بحاسته القتالية التى اكتسبها من حرب اليمن ، وقبلها فى سيناء ، أن فى الأمر خطورة ...

- كيف تسللتم إلى هنا ؟

- جيشنا هو الذى عبر إليكم)

وتستمر حالة الذهول والتساؤلات تهيمن على أبطال الرواية مما أحدث حالة من انعدام الوزن لشخصيات هذه الرواية بمعناه الفنى ، وتبزغ شخصية الأم بعفويتها وتلقائيتها ، عندما أخذوا ضاحى قبل أن يفطر بعد يوم من الصيام ، لتبهرنا بهذا السلوك الإنسانى الفريد ليس فى المقاومة على اعتبار أنها أم لمقاتل على الجبهة ، أو لفاقد أحد عينيه فى حرب اليمن ، وحتى لذلك الأسير الذى أسر أمام عينيها فحسب ، لكن الأمر هنا يسير من نظرة أخرى نظرة الأمومة ، تحاول مع العدو من هذا المنطلق وما أعظم أن يصر الراوى على إبراز هذا المنحى فى شخصية رحمة .

(وبسرعة وكأنها تداركت شيئا كانت ستندم عليه لو أنه فاتها ، أو ربما نزف قلبها .. لأنها لم ترحه وتفعله .. خطفت من على الطبلية كبشة سمك ، هرولت خلفهم ، اعترضت سيرهم ، وقفت أمامهم .. هذه المجنونة " ماذا تريد ؟ وما هذا الذى فى يدها ؟ ... قالت وهى تمد كفيها لهم : بالسم الهارى لكبدك .. خذ .. كل واترك ابنى .. سمك مشوى .. ترجعه دم أزرق .. كل وهات ولدى ..) هذه هى الأم التى قاومت الاحتلال الإسرائيلي بكل ما تحمله من عاطفة الأمومة ، التى لم تنل منها حروب عدة .. إن رحمة والدة سراج ومحسن وضاحى ، أسرة تتمسك بالمكان على اعتبار أنه الكيان ، تؤمن بذلك داخله ، لم تسرع فى الهجرة والمغادرة ، لكنها أصبحت من الضرورة بما كان ، بعد هذه الصدمة المتمثلة فى الثغرة التى أحدثت شرخا كبيرا فى الحالة النفسية

للشخصيات ، فكان قرار الهجرة .

ثم يرسم الراوى صورة كلية للمجتمع وقت الاقتحام (كانوا قد اقتادوهم على حالاتهم ، الحافي والعاري والجائع ، زمن كان يقضى حاجته فى مراحيض الجوامع ، أو على تلال السباخ ، فتشوهم بدقة......)

يقول الراوى أيضا (الحمار عرف الطريق إلى الدار .. مع أنه حمار) . أليست هذه تلميحات من الراوى بمدى دربة الحيوان على اكتساب معلومات المكان وبالتالى التحرك فيه بانسيابية رصدها الراوى فما بالنا بالإنسان الذى صنع مكونات هذا المكان . وتحدث المفارقة فى هذا الإطار أيضا عندما يعجز خفير القرية فى التمييز بين جنود بلده وبين جنود الأعداء ، مقارنة ليست فى صالح آلة صد داخلية لا تخلو من تلميح بضعفها .

لحظات الشك :

بزغت بواكير الشك ، تتسلل فى النفوس حتى الهرب أصبح ضربا من الجنون ، لأنه ببساطة أصبح المكان فى قبضة الأعداء ، وما زال الراديو يثرثر ... رغم تضييق الخناق عليهم (يجيئون من وراء البحر والجبل ، ليأخذوا أخى من قلب داره .. من حضن امه نبحث عن مخرج لنا وضاحى فى حنك كلب !!

تنويعات صبيرة هيجت حفيظة أمها رحمة فانفجرت باكية ، تداعت معها خديجة فى نوبة بكاء ضعيف نحيف مسكين ، مثل مواء قطة أكل طعامها كلب ....

عادت صبيرة إلى الراديو :

" السادات يعلن : الثغرة لن تثنى عزيمتنا عن تحرير سيناء كاملة " .

- معقول سترجع سيناء ؟

قالتها رحمة ، ثم قبعت بجوار صبيرة ووجهها بين كفيها)

هذه هى الصورة النفسية التى نقلها الراوى عن شخصياته ، تلك الشخصيات المحبطة لأنها بقليل من التركيز شخصيات من الواقع ، فلم يسع الراوى عن الحديث عن شخصيات خيالية بمعناها البطولى ، إنما البطولة تتمثل عند هذه الشخصيات التى بين أيدينا فى الإحساس بالموقف ومحاولة مواجهته حتى لو كانت المواجهة فى عرف المحاربين انسحابا رغم أن ذلك لم يحدث . ويمكننا أن نرصد مع الكاتب أو نعمم هذه الحالة على الشارع المصري فى مجملة إبان وقوع الثغرة .

إن لرحمة خبرة سابقة مع مواطن الشك تلك ، عندما كان الزعيم عبدالناصر يخطب فى الشعب ، منتشيا بإغراق المدمرة ، وهى تسبح فى الفرحة معه إذا بولدها محسن يعود فاقدا أحد عينيه .

(وفى عصرية .. كأن فيها الزعيم يخطب للشعب ، منتشيا بإغراق المدمرة ، كأن حصيرة سحرية حملت رحمة وزوجها الشيخ نور وطارت بهما فوق السحاب ، وعندما وقعت عيونهما - ولأول وهلة - على محسن وهو يدخل عليهما الدار حلقت الحصيرة فى الفراغ ،شرعت فى الدوران ، انحطت بهما وارتطمت بالأرض فور مشاهدتهما للشاش الأبيض الذى يحزم نصف رأسه بنصف وجهه !

حمدا لله على السلامة يا بنى الأعور أحسن من الأعمى) .

الخيانة عنصر محورى :

بينما كان الخفير يخبر رحمة وأولادها بقدوم الحكومة لتسليمهم الأرض ، كان أولاد أبو حجر أسبق منهم فى إحضار أصدقائهم ، من الإسرائيليين ، لتتوه معالم الأرض ، وتستمر حالة السطو على أرض الغير ، إن أولاد أبوحجر مرادف موضوعى أو معادل موضوعى للعدو ، كما أنهم اليد الغاصبة والعين الخسيسة له أيضا ..إذ أن كل عثرة تواجه المصريين تلزمها خيانة .. وهذا ما أكد عليه الراوى وكأن التاريخ يكرر نفسه .. ولنعد مع الراوي إلى صفحات التاريخ وباب الخيانة بصفة خاصة سنتأكد من صدق هذا .

(واحد من أولاد أبوحجر تقدم من الضابط ، كان يرفع ذراعيه فوق رأسه ، وهو يتبرم حواليه ، مثل الثور أو الغجر ،دخل فى حديث هامس مع الضابط ، كان يدس الكلمات فى أذنه ، بينما عيناه تبرقان كثعبان محاصر ، بصق عليه الرجال

المريب فى الأمر أن الضابط كان يبتسم له ، ثم ربت على كتفه ، اصطحبه إلى الصفوف وهو يردد " فرى جود.. هايل "

ترى .. ماذا كان يقول هذا الحجر ؟

ولماذا كان الضابط يبتسم له منبهرا به ؟

ولماذا – ومن دون الآخرين ، أخرج له أخاه من الصفوف ليأخذه وينصرف إلى داره ؟)

إنه ارتباط مشبوه بالقطع يدلل على محورية الخيانة فى حدوث الثغرة.

الذكريات ومحاولة البحث عن مخرج :

لقد أفرزت الذكريات نسيجا متينا للعلاقات الإنسانية والاجتماعية، حيث عناق المقاومة والدفاع عن الكيان والأرض ، بين كافة طوائف الشعب المصرى فلاحيه ومثقفيه على حد سواء ، جنبا إلى جنب ، يتمثل ذلك فى الفضفضة التى حدثت بين الطبيب ومحسن حيث تلازما فى الدفاع عن الوطن فى سيناء قبل ذهاب محسن للمشاركة فى حرب اليمن، ولما تذكر محسن تلك الليلة التى احتبست فيها أنفاسهما تحت

أحد دبابات العدو فى حفرة كانت لهما . دمعت عينا الطبيب ، لدليل على عمق الروابط التى تربط هذا الكيان الإنسانى بعضه فى بعض ، كأنه البنيان المرصوص

(ولهما معا وقائع وذكريات ، كانت كتيبتهم متمركزة . قبل السفر . على حدودنا مع إسرائيل .. فى القصيمة .. كنا فى مهمة فى موقع على الحدود .. أقرب إلى الأسلاك الشائكة ، شاهدا رتلا من دبابات العدو يتجول فى المنطقة فنزلا إلى إحدى الحفر اختبأ فيه ، كل دبابة تمركزت فى زاوية من أضلاع المكان ، وباتت دبابة كاملة منها .. ليلة كاملة .. فوق الحفرة التى كانا يرقدان فيها .

ظلا طوال الليل يأخذان شهيقهما بالتناوب ، ومع أول ضوء غادرت الدبابة المنطقة .....

دمعت عينا الطبيب ، حينما ذكّره بالواقعة ، فحاول محسن تغيير مجرى الحديث ، فابتسمت دموع الطبيب ، حينما قال محسن مشيرا إلى عينه المقلوعة .. وهاأنذا صرت مثل موشى ديان) .إناه الذكريات التى انطلقت فى قلب المحنة لتواجهها كتفا بكتف ، ثم كانت عملية تنفيذ فكرة الهجرة . ولنشاهد معا هذه المقاومة المتمثلة فى مقاومة رحمة وصبيرة للجنود الإسرائيليين رغم هزالهما لكنها المقاومة التى تربوا عليها بلا خوف أو تردد .

(وحينما لمحت رحمة الجنود وهم يقفزون من المصفحة ، طار من عقلها آخر برج ، نار الثأر بددت غشاوة الخوف من الرشاشات المكشرة لهم ، !

حرقة قلبها أمدتها بقوة عزرائيل ، فانقضت على أحدهم بالهم الطافح ... أعانها الله وغرست انيابها فى الجسد المدجج .

. أين ولدى يا ابن الكلب ؟

كان بإمكان زميله أن يكومها بطلقة واحدة ، لكن يبدو أنه استخسرها فى الجسد المتآكل المرهون على رفسة واحدة !

دفعها الجندي فانطرحت على الأرض " جلباب الولية " شلح عن سيقانها المسكينة ... فضحك الأبالسة !!

السروال الطويل . أبودكه . ستر عورة العجوز ، قذفتهم صبيرة بالمنقد التى كانت عليه القوالح مشتعلة .)

إن الراوى يرمز من خلال هذه المنطقة من العمل الروائى إلى الإشارة أو محاولة الربط بين شخصية رحمة والوطن الأم " مصر " والمحاولات المستمرة لكشفها تلك المرأة القديمة بما تملكه من تراث وتاريخ ، إنها مصر بنت النيل وارتباط الزى الذى ترتديه رحمة بالزى الغالب على

سكان مصر جميعا . لكن السروال - ابو دكة - ستر عورتها وكان الراوى يقول رغم كل تلك المحاولات ستظل هذه السيدة صاحبة الزمن ومالكة لتراث وتاريخ زاخر من المقاومة والصمود لن تتكشف ولن تتفضح ابدا ، فهى تعرف كيف تستر نفسها .

وفى الحقيقة فإن شخصية صبيرة هى الأكثر تمثيلا لهذا الرمز العام، إلا أن الراوى فى منطقة او أكثر يقدم لنا تأكيداعلى أن جميع الشخصيات تحمل هى الأخرى بعض ملامح هذا الرمز .

هالات ميتسرة من النور :

ما حدث لصبيرة بعد اعتقالها بلغة الحرب ، جعلها أكثر تماسكا مما جعلهم يرمونها فى الفلاة ، لأنها بدات فى محاولات وضع مولودها الأول بعد مرات عديدة من الإجهاض اللإرادى ، وكان الله قدر لها ان تلد رغم أن هذه المرة أكثر صعوبة من تلك .

إن الراوى يلمح إلى ميلاد " نور " ذلك النور الذى لا يحمل مقومات المقاومة - نور بلا أظافر - لكنه على أى حال نور لم يجهض .

رغم أنه بلا أظافر إلا انه تشبث بالبقاء فى رحم الصبر ، حتى خرج للحياة ، إنه ربط بين الواقع وحال الرمز الذى سبق أن أشرنا إليه ، ربط بين النصر الحقيقى الأول الذى شعرنا به فى حرب ٧٣ ، وبين الطفل الذى جاء بعض محاولات عدة من الفشل ، لكنه كما سبق أن اشرت ايضا جاء .

إنهم يبحثون عن سبب ورائى للإجابة عن السؤال كيف يولد الطفل بلا أظافر ؟ لم يكن هناك ما يدعوا لميلاده هكذا ، اللهم إن كان ابوه هو الذى بلا أظافر ، ولكن كيف ذلك ؟ كيف يحارب الجندى بلا أظافر ؟

سؤال يطرحه الراوى علينا ويلمح فيما يلمح إلى أشياء غاية فى الخطورة تخص الألة العسكرية المصرية ، وتلك الأخطاء التى جعلت هذا النصر بلا اظافر يخمش بها وجه الفشل او وجه العدو .

لقد أصبح من الضرورى لسراج المجند وضاحى المعتقل الذى يشم رائحة زوجة أخيه عن بعد وقت اختطافها ، أن يدافع كلاهما عن الحاضر والمستقبل دون تقاعس ، حتى يتسنى لهذا النور أن تنمو اظافره .

كما صور الراوى محاولات صبيرة فى الحمل بنور جديد أو التشبث به عن كانت مقوماته قد وضعت فى رحمها ، وحمله عليها مسئوليه الإجهاض فى المرات السابقة ، لتسيانها أنها حامل أو محملة بأحلام الفقراء والبسطاء والأحرار ليس فى الوطن المصرى فحسب بل فى الوطن العربى كله . ولأنها دائما تحزن كثيرا ، مع أول وهلة للنور تفرح كثيرا

وتتناسى كل شيء فتقع مرة أخرى فى أسر الحزن لأنه ببساطة يقعد لها يترقب لحظة انفلات ليبسط سيطرته عليها مرة ومرات .ويمكن القول أن الراوى يلمح إلى أن صبيرة الرمز محملة بأحلام وطموحات أمة ، لذلك يجب أن تأتى قراراتها متأنية ، فلا زيادة ولا نقصان حتى كانت الثغرة لما كان غير ذلك . لا تفريط ولا إفراط . هكذا يريد أن يقول .

(وبعد أيام خرجت ...لم تخرج مكسورة الخاطر ، كان بين ذراعيها " نور " قالوا لها سلامتك بالدنيا

فراحت تفتش فى وليدها !!

كان يصرخ مثل كل المولودين ، يتلهف على حلمات الثدى ، وعيناه تلمعان ، وبوزة نافوخه طرية ، يسكت عندما تلقمه أمه حلمة ثدييها ، ويصرخ عندما ينتقل فمه إلى الحلمة الثانية إ وعلى رأسه شعر اللين ، ولكن ليس له أظافر .... وحبله السرى مقطوع ....

راحوا يقلبون فى الولد ، يشدون أصابعه ، فتشوا فى أصابع الأم والجدة والأعمام والأخوال ، قالوا : ربما تنبت الأظافر فيما بعد !!

الأظافر لا تنبت .. بل تولد مع المولود .

طلبوا معاينة أظافر الأب !

قالوا : هو الآن يحارب .... وكيف يحارب بلا أظافر) .

إنه الان يقتلع الشوك كما جاء فى أحد خطاباته لزوجته صبيرة .

المراسل الحربى :

(فقط أحمل قلما وكشكولا ، لسجل ملامح الإنسان وهو يطلق الرصاصة ، كما أصفه وهو يتلقاها فى صدره ..)

ليس من العجيب أن يكون المراسل الحربي الذى رصده أحمد محمد عبده فى هذا النص أن يكون الإهداء له . إنه شخصية غاية فى الروعة ، حيادية فى نقل الأحداث ليس بالطبع فى موقفها لأنها شخصية وطنية من الطراز الفريد ، لكنها لا تجمل الحقائق لكنها قد تساهم فى تفسيرها ، ينقل لنا الراوى إحساس الشخصية على لسانها ويتركها هى التى تحكى ..

(زملائى المراسلين كانوا قد عبروا مع الدفعات الأولى ، أما أنا فقد جاءت فرعتى لأبث رسالتي إلى صحيفتي من خلف قواتنا المقاتلة .. من خط الدفاع الأول " كنت أتوق وأتلهف إلى معايشة اللحظات الأولى على مسرحها ، فى آتونها ، دائما لدى شغف عنيف لمعايشة اللحظات الأولى ، لطلوع الشمس ، لولادة مولود ....، وإن كانت اللحظات الأخيرة لا تخلو من هذا الشغف أيضا ، كنهاية مثل نهاية ديكتاتور مثلا ..

والآن .. اليهود هم الذين يجبرونا على العبور !!

العبور لهم .. وليس العبور إليهم) .

بالطبع فإن الفارق كبير بين العبور لهم والعبور إليهم ، هذه هى الحقيقة التى نقلها المراسل العسكرى بحيادية شديدة بعيدا عن الأمنيات والعواطف . وتطفو على السطح ذكرى الخامس من يونيه والربط بين اللحظة التى أصبح فيها المراسل أسيرا وبين تلك الهزيمة المؤلمة فى ٦٧ .

(ووالله .. فإن الواحد ليرى هؤلاء عندنا فى الضفة الغربية للقناة .. ليتذكر يوم الخامس من يونيه !

ويرى أو يسمع أن قواتنا فى الضفة الشرقية .. فيوقن أن اليوم هو السادس من أكتوبر .)... وتستمر حالة الحيرة هل هذا يوم ٥ أم ٦ ؟ الخامس من ... أم السادس من ....

بلا شك فإن الثغرة هى التى أحدثت كل هذا الصراع النفسى لدرجة تاه معها الإحساس بطعم النصر الذى تحقق فى السادس من أكتوبر .واستمر المراسل العسكري الأسير يلعب دور الراوى بفنية عالية وهو يصف كل لحظة من لحظات الحياة التي يحياها الجميع على خط النار او فى قبضة الأسر وليبرز الدور الإعلامي فى مسيرة الحرب . إنها حب أخرى بين إعلاميين فلمن تكون الغلبة أيضا ومن يملك القوة الملازمة لأرض الواقع .. (أدار السائق مؤشر الراديو المدفون فى تابلوه الناقلة ..

صوت إسرائيل من أورشليم القدس : سوف نعض على سيناء بأسنان من حديد

ابتلع السائق نفسا عميقا ، وبعينين لامعتين ابتسم ابتسامة صفراء إلى الوجه المعصوب ..

أنامله تدير المؤشر بحثا عن محطات أخرى ..

هنا القاهرة :

قواتنا تصد إمدادات لقوات العدو فى منطقة الثغرة ..

السادات يؤكد : الثغرة لن تثنى إصرارنا على تحرير سيناء

السائق يخطف النظرات إلى القابع بجواره

يدير المؤشر بعصبية ..

توهم أن ضاحى لن يراه من أى بصيص من تحت العصابة).

إذن فى تلك اللقطة تؤكد نجاح الإعلام المصري فى إدارة الحرب الإعلامية .

وينطلق المراسل العسكري فى هوايته، يصف لزملاء أسره ، ما يحدث وكأنه أديب يتقن فن القص أو لديه ملكات إبداعية من نوع فريد ..

(أما أنا فكنت أرى بوضوح ، رحت أصف لهم ما يجرى نحو

العربات، عكس انطلاق العربات ، قرص الشمس مخنوق ، الخناق الأحمر ينسحب على القرص بالتدريج ، يبدو أن إظلاما كاملا سوف يهبط على سيناء ، القرص يرسل سهاما خارقة من تحت حواف السحابة ، السهام تغرس أطرافها فى قوس من محيط الأفق .

أرى سحابة على شكل راقصة بالية ، تتحنجل على سلم ، الحنجلة لم تدم غير دقائق ، ثم تبعثرت الراقصة ، سحابة أخرى على شكل ......)

وتستقر حالة من التوهج الحكائى وصل إلى حد الشعر .. فى مثل هذه الظروف وتبزغ روح الشعر بمعناه الحسي أكثر من أى شيء آخر .. تتماهى فى المكان حركة الزمن وتصبح محاولة الفصل بينهما مستحيلة .. لدرجة وصلت إلى حد العناق

ويستمر المراسل العسكرى متمسكا بكبرياء النصر الذي تحقق مرسلا فى نفوس زملائه حماسة من نوع يبعث على التهكم من آسريهم.

(أخبرت زملائي باننا عبرنا أحد الممرات ، " أنتم عبرتم عبور الثعالب - ليلا - أما جيشنا فقد عبر إليكم فى وضح النهار) . ويقرر بأن هكذا عبورهم دائما كالثعالب .

ويؤكد على أن دوره فى يتمثل فى رصد ملامح الإنسان وهو يطلق الرصاصة ، ووصفه وهو يتلقاها أيضا فى صدره

وتبزغ فى الأفق رائحة عم فؤاد حجازي ذلك الأسير الأديب ، وعم جمال الغيطاني ذلك المراسل العسكري الأديب أيضا ،وهنا نعود إلى منطقة الهاجس الذى بدأ به الرواية . ذلك الهاجس المفجع الذي يستحثنا للصحو والاستعداد الدائم ، لأنه بكل بساطة الأمر يتعلق بعدو صاحب تراث من نقض العهد ، عدو يتربص بنا عبر العصور ، فكيف نعطيه ظهورنا ، والدبابات قادمة ، والغارة لا تزال مستمرة ، لابد إذن من تحصين رؤوس المثلث ، هذا ما قصدته الرواية وحاولت جاهدة إن تقدمه ، مساهمة بشكل كبير في خلق توأمة بين الإنسان المقاتل في الميدان وبين الإنسان المصري المدافع عن كيانه وأرضه من الغاصبين ، بكل ما يتوفر لديه من مقومات المقاومة والدفاع .

اللغة والمكان:

لا يمكن ان نغفل دور اللغة فى التعبير عن شكل وأسلوب حياة المكان ، إذ تلعب اللغة دورا هاما داخل الرواية فى رسم حركة الشخصيات داخل المكان وكذلك رسم الصورة النفسية لهذه الشخصيات وكان الأمر يستحيل معه الحديث عن المكان منفصلا عن حركة الشخصيات فيه وهذا ما استوقفني كثيرا قبل الشروع فى الكتابة ، واهتديت إلى الحديث بشكل متماهى أيضا كما جاء داخل

هذا العمل الروائي .

فلقد وجد المكان بمستوياته المعنوية والمادية ولم يكن المكان في هذه الرواية مجرد مكان يحوي الأحداث ، وغنما رسم المكان من خلال السرد هو الذي شعرنا بماهيته ، (لأول مرة نرى سمك الحلوة وثعابينها - محسن كان قد احكم رباط البقرة ، وضع لها علقة التبن المرشوشة عليها العليقة - انتهى موسم الصيف القح - دك وطحن ودب وهرس وهبد - وراء الساتر الترابي - راحت المصفحة تشق الأحراش والهيش والبوص والغاب ، صعدت تلالا وهبطت وديانا وفجأة وبالكوريك راح يضرب الأسلاك الشائكة .المكهربة - سنوات عرجاء .الأيام فيها تتوكأ على عكاز ! - يمر اليوم كما لو كنا نمشي على قشر بيض - ولماذا لم ينزل معك وقد سافرتما في فوج واحد - المرابطون هنا متكمشون داخل خنادقهم - حفروا لأنفسهم خنادق حول بيوتهم وقالوا الرب واحد والعمر واحد - كانت خديجة تتطلق وعلى كتفها صغيرها محمد - ماء الري أهاج رائحة الأرض ففاح طعم الملح والسبخ - قواتنا تستولي - طارت إلينا الأخبار - الليل على باب الجبهة - كانوا قد أعدوا لنا بئرا في حضن الجبل - يمتد عليه عرف من الخشب ، دون أن يستره شيء ، يجلس من يريد قضاء حاجته عليه ، فيكون في جلسته مثل عصفورة تبيت على سلك كهرباء ......الخ) .

هذا العناق الحميم بين اللغة والسرد المكاني ماديا ومعنويا ، ماديا أن ياتي ذكر المكان صراحة ، ومعنويا أن يذكر الكاتب شيئا من لوازم المكان مثل فاح طعم الملح والسبخ ، وخديجة تتطلق ، قواتنا تستولي - طارت إلينا الأخبار ، كان قد أحكم رباط البقرة كل تلك العبارات والمفردات لتخيل المكان بل والوقوف على مفرداته الدقيقة التي نجح الكاتب في تحديدها ونقلها إلينا بقدرة عالية على السرد وتضمينه بالوصف المعبر عن ماهيتة مكان الحدث او الأحداث ، دون اللجوء إلى الوصف الذى لا يخدم النص ، ولا يضيف جديدا ، ويزوغ علاقات هامة للمكان والزمن معا داخل هذا العمل بطريقة متماهية كما سبق وأشرت لبعض الجمل أو الكلمات ، ليدلنا على وعى الكاتب خاصة وأنه استخدم الإيحاء أسلوبا له

نعود إلى اللغة ، حيث هى انسجام وتناغم ونظام، واللغة الإبداعية نسج بديع يبهر ، ولعل الأديب الكبير هو الذى يعرف كيف يتلطف على لغته ، حتى يجعلها تتوزع على مستويات ،لكن دون أن يشعر قارئه بالاختلال المستوياتى فى نسج لغته ، وذلك بالإبقاء عليها فى مستوى فنى عام ،موحد على نحو ما ، كالبنية الكبيرة التي تجرى فى فلكها بنى

متعددة ومختلفة ، دون أن تتفكك بنية منها فتنعزل عن صنواتها ، بل كل بنية تظل مرتبطة ببعضها ، ومفضية إلى اختها ، بحيث كل بنية تستأثر بخصوصية ، دون أن تفقد علاقتها بباقي البنى ،وذلك من أجل تجسيد نظام لغوى ا اثناء ذلك ،شديد التماسك .

ولقد نجح الروائى احمد محمد عبده فى خلق تجانس متميز فى مستويات اللغة على مدار صفحات الرواية فظهرت لغة النص متماسكة إلى حد بعيد دون اللجوء إلى اللهجة العامية إلا فى حدود ضيقة على سبيل المثال فى مسميات الأشياء ، فلم يفقد ذلك الرواية بريقها اللغوي بل وللحقيقة أضفى عليها بريقا آخر وإحساسا جديدا باللغة ، ولعل العبارات السابقة قد عبرت من وجهة نظري عن هذا التجانس الحميم لمستويات اللغة عبر صفحات الرواية . " ٧ " فى نظرية الرواية

(لا فلوس فى الجيب ، ولا طبيخ فى ماعون ... لو نفطر اليوم من خشاش الأرض) .

(مصيبة فوق مصيبة فوق دماغك يا را...حمة ، رأسك ابيضت من سواد الليالى يا را ...حمة).

هذه هى اللغة الوسيطة التي

جاءت على لسان الشخصيات ، ولقد استمرأ الراوى المر فراح يحكى مقتربا إلى هذه الدرجة من اللغة مما أكسب النص كما سبق الإشارة جمالية اخرى لعدم وجود نشاز لغوى يمكن ان يؤثر سلبا على البناء اللغوي للنص .

ومن تلك اللغة الجميلة تبدت حالة المكان من خلال ما يسمى بالمظهر الخلفي للمكان مثل ذكر الجبل ، الطريق ، البيت ، الأرض الزراعية ، ترعة الحلوة ، الأسلاك الشائكة ، .....الخ .

ولنؤكد على أن هذا التماهى بين الشخصيات وحركتها فى المكان وما تملكه من لغة جعلتنا نشعر بأن هذا المكان الأدبي لا تحده حدود ، كأنه البحر دون سواحل ، والليل الذى لا يلحقه صباح ، أو النهار دون مساء ، إنه امتداد مستمر مفتوح على جميع الاتجاهات ، وفى كل الآفاق .

لقد استطاع الروائى استخدام مكانه كإطار مادي فى استحضار شخصياته ، ومن ثم الحدث ، والزمان .. تعرض فيه أسلوب حياة .

والرواية بها الكثير مما يمكن قوله ، فلم نتعرض للعديد من النقاط الحيوية التى أشارت إليها الرواية ، فمثلا لم نتعرض لرحلة العودة إلى الداخل ، ومدى التأثير النفسي للحرب على المهجرين ، كما لم نتعامل مع الشخصيات بشكل مستفيض ، إنما أشرت فقط إلى الدلالات التى

تربط بعض الشخصيات بوجودها الواقعي والدلالة الرمزية العامة ، وإن كانت رحلة عودة ضاحي تستحق دراسة منفصلة ، تبرز هذا الصراع النفسي الهائل داخله ومحاولة الموازنة بين الجو العام الداخلي ، ومعاملة العدو . كأنه يريد أن يقول أنه لا يوجد فرق كبير بينهما . رغم اختلافي مع هذا الإحساس الذى تولد داخل ضاحي إلا أنني لا أملك غير تصديقه . نظرا لحجم أمية الريف المصري آنذاك . رغم إسهاماته الرائعة فى احتواء المهجرين .

الواقع أن الرواية تطرح علينا الواقع المصري بعد مرور أكثر من ثلاثة عقود على الحرب والثغرة ، بشكل ناضج وبسرد أنيق متميز ، بطريق هادئة ، ورؤية قريبة إلى العقل ، رغم أن الأمر يبدو في شكله الظاهري انتقاص من قيمة النصر الذي حققته الآلة العسكرية المصرية والعربية في أكتوبر ٧٣ ، إلا أن الأمر غير ذلك على الإطلاق ، إنما تقدم الرواية دورا لأولئك الذين يدفعون ضريبة النصر دون الإشارة إليهم ، إلى محسن الأعور ، وضاحي المرابض على خط النار ، ورحمة المتمسكة بأرضها ، وصبيرة الطامحة لإنجاب طفل يكون سندا لها في غياب الزوج المقاتل ، ودافعا له على أن يولد ابنه حرًا ، وتلك الأسرة المصرية التي تتسمع الأخبار في ترقب وأمل ، وإلى الطفلة التي تنتظر والدها كي يعود بعدما غاب صوته ، واحتجب قلمه ، الرواية تقدم بطولة من نوع آخر بالتوازى مع الآلة العسكرية كتفا بكتف وحيلة بحيلة ، كما جاء في شخصية تعلوب الأعرج .

أهمية الرواية :

لعل من الأسباب الأساسية التي دفعتني للكتابة عن هذه الرواية تحديدا هو موضوعها ، وبالطبع كاتبها الذى أحبه واحترمه على كافة المستويات الإنسانية والإبداعية ، ونظرا لأهمية الموضوع ، كان من المهم أن أكتب ، ليس لأمارس دورا بالنقد كما زعم البعض ، ولكن لأن الأمر يستحق منا جهدا كبيرا بل مضنيا فى هذا الخصوص خاصة فيما يتعلق بأدب الحرب . فما كتب هو تراث إنساني أو هكذا يجب أن يكون ، ليس بالتأكيد تسجيليا وإنما تراث إبداعي مضاف إلى كل ما كتب عن أدب الحرب . خلال ثلث قرن مضت على حرب ٧٣ .

إن ملكية التراث الثقافي للإنسانية جمعاء ، ولأن الدولة أو المجتمع هو صاحب ذلك التراث الثقافي وحارس عليه ، فمن واجبه حمايته والمحافظة عليه قبل الآخرين والدفاع عنه إذا لزم الأمر ، فعلى مر العصور كان الاعتداء على التراث الثقافي وسيبقى ما دام الإنسان يحارب أخاه الإنسان ، الذى صنع ذلك التراث " ٨ " الحفاظ على التراث الثقافي .

ولعل ما حدث فى الدفرسوار من ثغرة حربية كان محاولة لاستلاب تراث النصر الذي سكن قلوب وعقول المصريين والعرب على حد سواء .

فمن قراءة التاريخ عرفنا أن الغازي أو المستعمر يعمد إلى تدمير التراث التليد للبلد المهزوم ، لعزل الشعوب عن هويتها وتراثها وجذورها ، ومن ثم ارتباطها بالأرض ولماذا نذهب بعيدا ، لقد دمرت أمريكا تراث العراق تدميرا غير مسبوق فى التاريخ ، اللهم لو ذكرنا أيضا ما فعله التتار بالعراق أيضا ، إثر سقوط الخلافة العباسية فى أيديهم ، وكان التاريخ يعيد نفسه ، وكذلك ما يحدث من سرقات للآثار المصرية ـ لدليل على محاولة طمس معالم شعب [٩].

الرواية أثارت كل هذا بطريق غير مباشر أعتقد أن الراوي لم يكن فى ذهنه بعض هذه الأشياء ، لكن النص ساعدنا على استخراج معالم معينة مهمة كان من الصعب تجاهلها . لأنه أضاف لكتاب الحرب والمقاومة مضمونا جديدا ، واسما جديدا في مجال الكتابة عن هذا النوع الذي يحتاج إلى مهارة خاصة لا تتوفر إلا لمن عايش التجربة أو عاشها ، وقد يكون أحد شخصيات الرواية ، لذا كان هناك عمقا في التناول وصدقا في السرد ، وبدا الأمر كأن هناك شخصا يحكي من الداخل ولم يكن الأمر عنده من الخارج أو من الظاهر ، وهذا أيضا لن يجعلني التحليق بعيدا عن بعض المناطق التي شعرت فيها بوجود مساحة خالية أو فجوة ما في بعض المناطق التي كان من الواجب إفراد صفحات لها وليس الاكتفاء بالإشارة التي التزمها الكاتب في كثير من مناطق روايته ، كتلك المنطقة التي لمح فيها بوجود علاقة بين أولاد أبو حجر والجنود الإسرائيليين ، كان من الممكن أن تطول المشاهد ، حتى يعبئنا نحن المتلقين تعبئة مركزة ، وحتي لا يكون هناك اي شكوك لدى المتلقي فى تفسير أو تأويل هذه العلاقة ، لأن ما أراده الكاتب لأولاد ابو حجر لا يقبل التأويل ، فقد اراد أن يكون هناك معادل موضوعي بين أولاد أبو حجر وبين العدو ، وكذلك على الجانب الآخر بين كل من مصر والشيخ نور وأسرته .

كما كان من الممكن أيضا أن يفرد الكاتب العديد من المشاهد الحية والثرية في رحلة العودة لضاحي بعد الأسر ، حيث تعتبر هذه المنطقة من أكثر مناطق الرواية دلالة ، وترمي إلى العديد مما يمكن قوله ، عن الجبهة الداخلية ، وطبيعة الإنسان الريفي بما يملكه من تراث شعبي ، وعادات فكرية تدل على كم هائل من الجهل المتوطن في ربوع الريف المصري ، إن هذه المنطقة بالذات تحتاج إلى دراسة أنثروبولوجية للمجتمع المصري ، ولعل الرواية التي تثير كل ذلك لجديرة

بالقراءة ، فهي إضافة إلى ما كتبه فؤاد حجازي ، وجمال الغيطاني ، وسمير الفيل ، والسيد نجم ، وسمير عبد الفتاح وبهى الدين عوض ، ومحمد السيد سالم و غيرهم .

خالص تقديري لهذا العمل الإبداعي المتميز ، الذى نال عنه الروائى احمد محمد عبده جائزة الأديب الكبير " إحسان عبد القدوس " .

فاهلا به كاتبا يضاف إلى قائمة كتاب أدب الحرب المرموقين ، يملك رؤيته ، وقدرا كبيرا من الشجاعة تجاوز فيه العديد من كتاب أدب الحرب السابقين .

المراجع :

" ١ " قضايا أدبية عامة ٠(آفاق جديدة فى نظرية الأدب) - ايمانويل فريس ، برنار موراليس - ترجمة د / لطيف زيتونى - عالم المعرفة - فبراير ٢٠٠٤ العدد ٣٠٠

" ٢ " الغيم والمطر ٠ الرواية الفلسطينية من النكبة إلى الانتفاضة " ت د / مصطفى عبد الغنى - مكتبة الأسرة ٢٠٠٣

" ٣ " فى نظرية الرواية " بحث فى تقنيات السرد " - د / عبد الملك مرتاض - عالم المعرفة - العدد ٢٤٠

" ٤ " سحر الرواية - د/ فاطمة موسى - مكتبة الأسرة ٢٠٠٣

" ٥ " الرقص على طبول مصرية - فؤاد حجازى - دارالإسلام

" ٦ " ثعالب فى الدفرسوار - رواية مخطوطة - أحمد محمد عبده

" ٧ " فى نظرية الرواية - مرجع سبق ذكره

" ٨ " الحفاظ على التراث الثقافى - نحو مدرسة عربية للحفاظ على التراث الثقافى وإدارته - د.م / جمال عليان - عالم المعرفة - العدد ٣٢٢ ديسمبر ٢٠٠٥ .

" ٩ " القصة القصيرة دراسة ومختارات - د / الطاهر مكى - دار المعارف

(٤) قراءة في رواية "شغل الليل والنهار" "١"
للقاص ثروت مكايد عبد الموجود

بقلم / محمود الديداموني

لا أعرف ما الذى جعلنى أتذكر رواية (ايك يا بلدى الحبيب) لإدجار الن بو وأنا أقرأ هذه الرواية ، ربما حجم الظلم ، ربما الجو السوداوى العام ، ربما القضية المثارة أيضا ، فالرواية هناك تدور فى مجتمع تسوده العنصرية ، والرواية هنا تدور فى مثل هذا النطاق وإن اختلف المسمى ، ربما أشياء أخرى .... ربما ... ربما .

نعود إلى رواية (شغل الليل والنهار)رواية تدور أحداثها فى فترة الستينات من القرن الماضي ، يتعرض فيها الكاتب (ثروت مكايد) إلى اضطهاد الثورة ورجالها للإخوان المسلمين ، وما أدى بدوره إلى عدم التمييز لديهم بين هذا وذاك ، يؤكد ثروت مكايد من خلال هذه الرواية على أهمية عودة النظام الإسلامي إلى الوجود ، حيث بعودته تستقيم الأمور ، ويعيش الناس جميعا فى ظله فى أمن وأمان ، ولست هنا لأناقش أفكار الكاتب أو أتخذ موقفا منها ، إنما الأمر يتعلق بالشخصيات التى أصبحت تتحكم فى سير الأحداث ، وتقدم رؤيتها للمجتمع والناس ، ومن خلال الرواية لا أعرف ما الذى جلب إلى ذهنى قضية موت المؤلف فقررت تنحيتها جانبا حتى لا أتخذ موقفا مسبقا من العمل الروائى ، ولننظر إلى الإهداء الذى يتصدر الرواية . ما هو إلا جملة حوارية لأحد شخصيات الرواية (عادل النمل) وهذا يؤكد على ضرورة عدم الفصل بين المؤلف وأبطاله الذين تدور بينهم أحداث الرواية فيقول المؤلف فى الإهداء ، أم أن عادل النمل هو القائل : " كأنما قدر للدنيا أن تنوء بأصحاب القامات الشامخة ، فتروح تعذبهم وهم على ظهرها .. وقد يستمر العداء للعظمة حتى بعد أن يوارى أصحابها فى الثرى . إنه كلما زاد نصيب المرء من العظمة زاد حظه من عداء السوقة وجهل الجهلاء " المهم أن هناك عاملا مشتركا بين المؤلف وشخوصه . وليس غريبا أن نجد هذا الكم الهائل من الصراع النفسي والاجتماعي والسياسي داخل الرواية .

كما نلمح من الرواية وجود حبل سرى بين الرواية كعمل أدبى وبين

السياسة ، (ولأن السياسة لها تقاليد مغايرة عن الأدب ، فبينما تظل السياسة محددة ، مرتبطة بمنهج معين يتقيد بالأمر الواقع ، فإن الأدب يجاوز دائرة السياسة إلى آفاق أرحب ، فهو لا يعترف بهذا الامر الواقع الذى يُفرض على صاحبه ، وإنما يجاوزه إلى مساحات التعبير ، ويعكس الإرادة البشرية ، بكل ما تحمله من طموحات لتحقيق المثل العليا _ خارج الواقع _ والذى لا يستطيع الواقع السياسى ان يحققه . تلتزم السياسة بالكائن بينما الأدب يجاوز ذلك الى ما يجب أن يكون ، ولا يعنى ذلك ان الأدب ينحو إلى المثالية التى لا تصمد امام الواقع ، وإنما ينحو إلى استعادة الحق الضائع ، فى واقع لا يعترف به ولا يشير إلى إمكانية تحقيقه

ولعل هذا ما دفع الراوى / البطل إلى التمسك بدعوة زميل سجنه (رأفت منصور) إلى الصمود عندما قال رأفت منصور ناصحا له بكيفية معاملة السجان :

- إن ثباتك اشد وقعاً على قلوبهم من سياطهم على جسدك . السجن اكتظ بنا - بخيرة شباب هذا البلد - يوجد هنا معنا ثلاثة من الشباب - هم الآن فى غرفة الإنعاش . إنعاش الذاكرة كما يقولون - سوف تراهم وتسمع لهم - إنهم من خيرة شباب هذا البلد البائس كما قلت لك .. منهم الأديب والعالم والمفكر .. سوف تراهم - إنهم يعرفون غاية طريقنا ، لذا فلا صعب .. ما بالك بطريق غايته الجنة وصحبة المصطفى -

ثم يمهد الراوى للمروى عليه أسباب التمسك بكلمات رأفت منصور، تلك العلامات التى قرأها فى وجهه (واقترب منى - إنه لمنبسط الأسارير وعلى وجهه الشديد الشحوب تسبح سكينة ، وفى عينيه البراقتين أمل رغم الجحيم - نعم - أمل ( ) .

وهذا يقدم لنا ايضا وجها فعالا لمحاولة إيجاد مجتمع يتمسك ولو بالحد الأدنى من الصمود فى وجه القهر السلطوي ، وبالعودة مرة أخرى إلى الإهداء ،نجد هذا المنحى الفكرى ، والموقف المسبق تجاه المجتمع والسلطة ، يمكن القول أن النظرة التى يحملها الراوى _ تجاه كل ذلك _ نظرة فوقية متعالية . من الجدير بالذكر أن رواية (شغل الليل والنهار) يمكن أن تصنف على أنها تقدم نوعا من وجهة النظر ، وهى مقولة فكرية بالضرورة ، تكشف عن قصدية فى التوجه ، وعن وعى يسبق النص ، ويلحقه ومن ثم يساهم فى التشكيل الفنى والجمالى والفكرى لدى الكاتب . وهى تنتمى إلى الأدب الإسلامى حيث القضية المثارة تعبر عن اضطهاد السلطة للإخوان المسلمين ، والأفكار التى تحملها

الشخصيات وتدافع عنها أفكارا إسلامية ، حتى المسيحى الموجود (مدحت شكرى) يبحث عن الإسلام السياسى . كما أن التراث الذى تركه الشيخ عبد السلام النمل لا يتمثل فقط فى الكتب الملقاة تحت الأسرة أو على الأرفف ، وإنما هذا المد التأثيرى لدى الناس والسلطة ، فالشيخ عبد السلام يرمز هنا إلى القائد الذى يجتمع الناس حوله ، ويهتفون لأفكاره ويدافعون عنها بكل قوة ، هذا الأمر يدفعنا لتذكر الشيخ الجليل حسن البنا ، والسيد قطب ، وغيرهم من شيوخ التيار الإسلامى فى مصر إبان عهد الثورة وحكمها ، وما لحق بهم من قهر وظلم ، حتى أن الراوى / البطل يريد الربط بين الماضى والحاضر أو نفيهما عن بعضهما ، خاصة عندما تلقى خبر حمل زوجته " وتابعت تقول :

- عموما .. ما عندى من أخبار سيجعلك تقبل رأسى ..

ولما لم أنبس . أردفت فرحة :

- أنا حامل .

وتجمد الدم فى عروقى وتمتمت :

- كيف !!

قلتها ذاهلاً وقد طار لبى ، وارتعدت فرائصى ، وتلاشى ما فى عقلى من قدرة على التماسك . حامل .. ذلك محال . وقلت :

- كيف حدث هذا !؟

ردت ذاهلة :

- ألا تعرف كيف حدث هذا !؟
- لا أريد أطفالاً ..
- الله يفعل ما يريد .
- لم أكن أتصور أنك بكل هذه القسوة ..
- ذلك عالم قذر .
- لا شئ يستمر إلى الأبد ..
- إلا هنا ..
- يا لله ! .. أبلغ بك اليأس ذلك ..

ودق الباب دقات متلاحقة عنيفة . وتطلعت إلى الوراء وكأنما أنظر من طاقة فانخلع قلبى .. نفس الدقات ، ونفس الجو الكئيب ، وهى حامل . وأمى كانت عجوزا . تكورتْ فى جانب السرير ، وتطلعت متسائلة ، فقلتُ :

- ألم أقل لك ذلك عالم قذر ؟ فالبطل لا يريد زيادة عدد

المقهورين، هكذا قرر القهر : يمثل القهر عائقا ضد الحرية الإنسانية النسبية ،وليس القهر مجرد حرمان من الحرية ، بل هو وصف لسلب الإرادة ، أو تعليقها لفترة أو لمدة طويلة . "٣" ولعل القهر الذى تطرحه الرواية (شغل الليل والنهار) يعد من أصعب أنواع القهر ، لأنه يشتبك فى علاقاته مع مفردات المجتمع ، يتدرج فى قوته حتى يصل إلى قهر الموت .هذا ما حدث بالفعل لأبطال هذه الرواية . (قاطعته دون وعى :- أنا ! (

- لا تقاطعنى يابن اللئيمة ، ولا تتكلم إلا إذا أذنت لك .

وأردف بعد صمت لم يطل :- يبدو أن ذاكرتك لم تنعش بعد ..

- بل انعشت بما فيه الكفاية . قلتها وأنا أمد يدى أمامى وكأنما ادفع عنى خطرا أعرفه .. ورد ساخطا :

- لا ألعب معك .
- سوف أعترف بما تريده يا سيدى ..
- ليس قبل أن تقل ....

قاطعته متوسلا :

- سيدي .. سيدي .. سيد .. دي .. لم أدر ما يقول . غير أن ذهنى شرد لحظة وأنا أردد لفظ "سيدى" حين وقعت عيناى على عينيه ، ولمحت ذلك الطرب الذى أحدثته هذه الكلمة فيه ، وبان لى الحق جليا : نحن بالفعل سادة وعبيد. نعم .. عبيد لا نملك أى شىء .. لا نملك إنسانيتنا . حاولت أن أطرد هذه الفكرة من رأسى ، وكان من السهل علىّ ذلك خاصة والمحقق قد أكمل ما قطعته أنا من حديثه ، فهزنى بعنف حيث قال :

- ليس قبل أن تقلد نباح الكلاب .
- سيدى ..
- دعنا نتسلى قليلا ، فقد أجهدتنى .. هيا اركع وانبح كما تنبح الكلاب .)

ولعل هذا الموقف الحوارى بين الضابطوبين البطل عبده إسماعيل للتدليل على هذا القهر .

وقد وفق القاص فى رصد أدوات القهر ، خاصة فيما يتعلق بالشخصيات والأمكنة ،كما أنه حاول أن يترك الزمن مطلقا لاحد له ، وهذا أيضا يدلل على وعى الكاتب بالفكرة والموضوع مسبقا ، مما أوقعه فى ممارسة دور البصير ببواطن الأمور ، وموجها لأفكار أبطال الرواية فى بعض المناطق ، وهذا يجرنا إلى طبيعة الأدب الإسلامى الذى يهتم كثيرا بالمضمون الواجب تقديم للقارئ أو المتلقى ، بعيدا عن بعض الأساليب الفنية ، أو الرؤى النقدية .

فهنا نجد حوارا لا يمكن بحال من الأحوال أن ينطلق من مثل هذه الشخصية ، إذ كيف تكون بهذا الفكر وتستمر فى حالة التوهان ، وتقف عند مرحلة البحث عن قائد ، ولعلها آفة البشر ، البحث عن قائد يتحمل عنا ويفكر لنا ...إلخ ..

(وقال قائلهم :

- حدثنا يا شيخنا عن الغد ..
- الغد بيد الله .

رد شاب وكأنما لم يعجبه ردى :

- لكن الله لا يغير ما بقوم حتى يغيروا ما بأنفسهم ..
- صدقت .
- هذا وعد الله وسنته .

قلت أجتر حديث أصحاب السجن :

- تغيير النفس لن يكون بين عشية وضحاها . وإنما الأمر يحتاج إلى جهد جهيد وصبر .

رد الشاب نفسه :

- كل هذا ندركه جيداً .. لكن طريقة العمل .. ما منهجنا فى السير ؟ . وهل نتحرك فرادى أم جماعات ؟ .. وأى جماعة تضم شتاتنا ؟ . وما معنى وجود كل هذه الفرق على الساحة ؟ .. وكيف نتفق سويا ؟ .. كل هذا يحتاج إلى إجابة . نريد أن نفهم . نعم إننا فى حاجة إلى قدوة صالحة وإلى فهم للأوضاع . فهم لغايتنا نحن وكيف نسلك السبيل إليها ؟ .. هاأنتذا ترانا هنا نلقى بأنفسنا فى أحضان الثرثرة والجوزة . لأننا قوى معطلة . لا مجال لنا ولا طريق .. وقد يحالف أحدنا حظه . فيحظى بلقاء أنثوى يشبع فيه جوعه الجنسى ثم يعود ليتحدث عن الغد المظلم أو يحاول نسيان كل شئ عن طريق أحلام اليقظة إذ لا مال لنا كى نلجأ للمخدرات .. أنا لم يحالفنى الحظ كى التقى بالشيخ عبد السلام . نعم .. عرفته من تلاميذه . إنهم اليوم أعمدة فى مدينتنا . لكنهم بلا صوت . من يتحدث منهم يُعتقل .. ولا أمل ثمة فى الأفق .. أسمع عن الإنجازات التى تمت فى حياة الشيخ لكن الشيخ مات وتفرق التلاميذ . ولم يجمعهم من بعده أحد .. نحن فى حاجة إلى قدوة .. فى حاجة إليك ولو خضت بنا البحر . لخضناه معك ..) .

الحوار:

لقد أصبح من الشائع فى أدبيات السرد اليوم أن المبدأ الحوارى الذى ركز عليه الناقد الروسى (باختين)يعد الجذر الأساسى فى تمثيل تعدد الأصوات وتجسيد روح الاختلاف ، وتطويع اللغة ، لتتلبس بمزاج

الشخصيات . " ٤ "

إن البؤرة الرئيسية لحوارات هذه الرواية التى بين أيدينا " الجماعات الدينية " ودورها السياسى فى محاولة تغيير المجتمع ، ولعل ما يثير الانتباه فى هذه الحوارات كلمة غاية فى الدلالة يطلقها البطل " عبده إسماعيل " تكشف عن تكوين هذه الشخصية فكريا ، وتقدم مواقفه تجاه المجتمع والسلطة والحياة بصفة عامة ... كلمة .. (ربما) تكاد تقفز إلى الوجود فى كثير من الحوارات .

(قال الضابط :- أنت مرة أخرى ..

- ربما .. (وكأنما الجمه ردى لحظة نظر إلىّ نظرة رادعة وقال دهشا :

- ماذا تعنى بـ (ربما) هذه !

لا شئ ..

- بم اتهمت فى القضية الأولى ؟

- لا أدرى ..

- قضيت خمس سنوات فى المعتقل ..

- ربما) .

وهذا حوار آخر يعبر عن مرحلة إنعدام الوزن لدى الكاتب أو فلنقل مرحلة التفكير التى تسبق الهداية ..

(. أذّن الظهر فابتعدت وهى تردد :

- حان وقت صلاتك ..

- لن أصلى .

فغرت فاها عن أسنان نضيدة . وقالت :

- حقا !

ولما لم أرد . أردفت :

- شئ فيك تغير ..

- ربما ..)

الشخصيات :

يذهب بعض النقاد إلى الفصل بين الراوى والمؤلف على اعتبار انهما كائنان اثنان لا يلتقيان ، أحدهما كائن إنسانى ، والآخر مجرد كائن ورقى ، والحقيقة ان المؤلف مؤلف ،والراوى راوى ، أى لا هذا يكون ذلك ، ولا ذلك يكون هذا ، فأحدهما يكتب ويسجل عالما يخترعه بنفسه لنفسه ، أو لمتلقيه ، ويقدمه فى خطاب مكتوب ، إذا أراد أن يحكى عمله السردى هذا ، فإنه يصبح أجنبيا عنه من بعض الوجوه ."٥" والحقيقة اننى لم أجد اختلافا كبيرا بين المؤلف والسارد فى هذه الرواية

،حتى أن ذلك حمّل الشخصيات _كما سبق وأشرت _ أفكارا ورؤى أكبر من ثقافة الشخصية الممتدة على طول صفحات أحداث الرواية .

(وقال مدحت وكأنما اخترق حجب اللحم والعظام حتى وصل إلى اللب :

- إن الخلط بين الإسلام الدين والإسلام الدولة يؤدى إلى أن تعجب وأنت مسلم حين أدافع أنا المسيحي عن دولة الإسلام ، وأتحمل المعتقل فى سبيل إيمانى بضرورة قيام دولة للإسلام تظل العالم كله .. لكن ذلك العجب يزول حين تدرك الفرق بين الإسلام الدين والإسلام الدولة .. إن المسيحى وكل صاحب دين لن يجد حريته وما يصون له كرامته كفرد من أفراد الإنسانية إلا فى ظلال دولة الإسلام ، ذلك لأن من واجباتها التى هى قائمة لتحقيقها ! حفظ الدين .. حفظ دين المسلم ودين المسيحى ودين اليهودى بحيث لا يكرهه بشر مهما كان سلطانه على الدخول فى دين لا يرضاه . ولا يمنعه عن شعائر دينه .. ذلك من واجبات دولة الإسلام ، وإن لم تقم بهذا غيرت الأمة القائمين عليها . لكونها حكومة مدنية قائمة بأمر الأمة ، لحفظ الدين مع ما تحفظه للإنسان ليحقق أعلى درجـــات الـــصلاح فـــى الـــدنيا التـــى خلقـــه الله لعمارتهـــا .

وتابع مدحت يقول : إن اليهودى حين كان محمد رئيسا لدولة الإسلام فى المدينة قبل أن يرهن درع محمد عنده مقابل ما أخذه قائد الدولة من شعير ليأكل .. لا بد أن نقف عند هذه النقطة طويلا ، ونستخرج منها فقه الدولة فى الإسلام وبذا تتهاوى ترهات القائلين بشق وحدة الصف حين ينادى منادٍ بضرورة عودة دولة الإسلام . إن دولة الإسلام ضرورة حيوية لوجود حضارة إسلامية عالمية يشارك فى صنعها كل من تظله هاته الحضارة من مسلم ومسيحي ويهودى ..) وكأنى أقرأ لنظمى لوقا أحد كتاب المسيحية الكبار فى مصر ، لا مجرد شخصية مسيحية مثقفة وحسب . المهم أن الشخصيات (لطيفة إبراهيم ، ومدحت شكرى ، ورأفت منصور ، ومحمود سعيد ، وغيرهم أيضا من الشخصيات الثانوية ،) كان لهم كبير الأثر فى تغيير منطق الحياة لدى الراوى / البطل (عبده إسماعيل) .

فلطيفة إبراهيم كشخصية منحرفة تمثل زمنا من وجهة نظرى وتمثل حالة ، وترمز فيما ترمز إلى حالة فقد الذات لطريقها ، معبرة أيضا عن الحالة النفسية للراوى / البطل . مراحل زمنية ثلاث مر البطل بها ، (مرحلة الخطيئة ، مرحلة التفكير ، مرحلة الرفض والقدرة عليه) . الأمر لايخلو من فلسفة هنا ، حيث بوجود مدحت شكرى يوضح أن الصراع ليس مجرد صراع دينى فحسب إنما هو صراع أعمى لا يفرق بين هذا وذاك ، فى سبيل تحقيق أهدافه ، ولعل هذا ما أثار تساؤلات

الراوى، عندما علم بأن مدحت شكرى مسيحى . (تمتمت هامساً :
- لو أعلمتهم انك مسيحى .. ربما .. ربما أخلوا سبيلك وتركوك .)
وكأن الراوى يريد أن يخلق نسيجا واحدا للبحث عن الحرية المفتقدة ، لأن الغاية الأسمى للإنسان عموما على اختلاف عقائده ، هى المعنى الحقيقى لهذه الكلمة . هذا يعيدنا إلى شخصية (رافت منصور) التى كانت بمثابة المحفز للصمود وقدرة كلماته على الثبات عند البطل .
المكان فى الرواية لن أحاول الولوج إلى هذا العالم الدلالى كثيرا ، حيث يستحق المكان فى هذه الرواية دراسة منفردة تؤكد على مدى أهميته فى سير الأحداث ، إنما فقط سأشير إلى السجن كمكان ، ودوره فى تغيير منطق ورؤية البطل ودلالة ذلك ، السجن لأول مرة كان جراء التظاهر العشوائى ، السجن مرة ثانية لزواجه من زوجة الشيخ عبد السلام النمل وظنهم بأن ذلك سيخلق منه خليفة للشيخ فى أفكاره أيضا ، والمرة الثالثة والتى يمثل السجن كمكان قيمة كبرى لدى البطل . بالطبع فإن مفهوم المكان أختلف فى الحالات الثلاث .
المهم أن الاعتراف بالخطيئة أو الذنب مفتاح الخلاص ، وهذا ما غير أيضا مفهوم المكان لدى البطل ومفهوم الحرية .... إلخ . ولا يمكن أن نحد المكان فى معناه الظاهرى ، كما كان الإسلام ظاهريا أيضا عند البطل فى مرحلة التشتت . البحث هنا فى هذه الرواية عن القيم الحقيقية لا الظاهرية المزيفة .
تقديرى العميق للقاص ثروت مكايد وفى انتظار المزيد من الإبداعات التى تقدم إبداعا يحمل قيمة ويدعو إلى الحق والعدل والجمال .

المراجع

١ _ شغل الليل والنهار _ رواية _ ثروت مكايد
٢ _ الغيم والمطر _ د . مصطفى عبد الغنى _ مكتبة الأسرة ٢٠٠٣
٣ _ النص الأدبى من منظور اجتماعى _ د . مدحت الجيار _ ط٢ _٢٠٠٥ – دار الوفاء
٤ _ الرواية الجديدة _ د. صلاح فضل _ مكتبة الأسرة ٢٠٠٢
٥ _فى نظرية الرواية _ د .عبد الملك مرتاض . عالم المعرفة

القصة - المسرح

(١) "مجنون أحلام"

بين الحيز واليات السرد

قراءة في مجموعة د / حسين علي محمد

بقلم / محمود الديداموني

نحن أمام قاص متمرس ومتجدد وذو شخصية ، وأمام مجموعة قصصية دسمة ،ذلك الرسم الفني الذي لا يصدر إلا عن كاتب واع استطاع بمفردات حياتية أن يشكل عملا على قدر كبير من الاتصال لا كما يظن البعض من أن المجموعة عبارة عن مجموعة من القصص المنفصلة ، المجموعة منفصلة فى شكلها متصلة فى مضمونها وهذا ما يمكن أن نسميه بالحلقة القصصية .

فى الواقع لقد استمتعت كثيرا بهذه المجموعة (مجنون احلام) "١" ووجدت من الضروري الكتابة عنها والإشادة بها ومحاولة التعبير عن رؤية تجاهها . حيث وجدت خيطا رفيعا .ربما يكون غير مقصود ، لكنه ظهر جليا عندما أمسكت بورقة وأخذت أدون ملاحظاتي . تمثل هذا الخيط في عدة نقاط

١- إشكالية الحيز
٢- مستويات اللغة وآليات السرد
٣ – القصص القصيرة جدا

أولا : إشكالية الحيز. إن القصة القصيرة لا يستقيم بناؤها إلا بتحقق طرفى الزمان والمكان ، وخاصة إذا ما كان النص واقعيا على وجه التحديد كما بين أيدينا فى مجموعة (مجنون أحلام) . كما وأن رسم الشخصيات لا يكتمل ولا تتحدد معالمها بدون إطار يضمها "٢" ولست أعنى بالمكان هنا الإطار الضيق له حيث تعدى الكاتب هذا المكان .

ليشغل حيزا أكبر منه وهو ما يمكن أن نطلق عليه "الحيز" حيث يتصرف استعمال الحيز إلى النتوء والوزن والثقل ، والحجم ،والشكل ..على حين المكان لا يتعد حدوده الجغرافية .ولعل ما جعلنا نؤكد على إشكالية الحيز ، تأكيد الكاتب عليها أيضا حيث لا يمكن ورود الحيز منفصلا عن الوصف وحتى وإن سلمنا بوروده خاليا من هذا الوصف فإنه .. حينئذ ، يكون عاريا..

فالوصف هو الذي يمكن للحيز فى التبنك والتبوء، فيتخذ مكانة إمتيازية من بين المشكلات السردية الأخر مثل اللغة ، والشخصية ، والزمان .."٣"

ولعل قصة "مجنون أحلام" يحدث فيها الامتزاج بين الوصف والمكان (صالونتا) طائر فى البراري .سائقه معصوب الرأس ، مفتونا بغناء جميل، يتصاعد من إذاعة صنعاء .

فهنا نجد امتزاجا جميلا بينهما ويزداد الأمر حيوية عندما تحدث حركة أخرى داخل المكان ولكنها هنا حركة الشفتين ليتسع الحيز .. ولعل ما دفع للتركيز على هذه المنطقة ذلك الإصرار لدى الكاتب على الإمساك به . حيث يبدو أن الحيز وليس المكان هو ما شغله فجاء فى أغلب من قصة" مجنون أحلام " في " السيارة " " صالونتا " كما جاء فضاء قصة "برق فى خريف "بالقطار ، كما أن قصة " اصطياد الوهم " جاء بالمقهى ..وقصة " اللهم أخزك يا شيطان " بالحديقة ، وقصة " شرخ آخر فى المرآة " كان أمام المرآة ، وقصة " أحزان نادية " أمام بائع الجرائد ،وقصة " الحافلة التى لم أحلم بها " بالأتوبيس وقصة " رحلة أخرى " بالملهى " ٤ "

• المكان عابر عند الكاتب لكنه له دلالته التى يجب الوقوف عندها ، وليس هناك من شك فى أن الكاتب ناقد مبدع فى المقام الأول ،لديه الوعى بما يكتب - كما يجب التنويه أنه ليس كل ناقد مبدعا وكذلك العكس – الكاتب هنا لم يعمد إلى حيز مباشر ، وإنما الحيز وإنما الحيز عنده يتحدد من خلال دلالا ت لغوية غير تقليدية ، غير المكان تحديدا ، كالجبل والطريق والبحار ، وإنما كألفاظ دالة "كخرج ، سافر، دخل ،أبحر ،.....الخ.

• وهو فى ذلك ينتهج بما يمكن أن نسميه "المظهر الخلفى للحيز "..كما أسماه (جيرار جينات)....فالحيز يولد حيزا آخر مثله أو أكبر منه "٥ "

• الكاتب فى مجموعته زاوج بين الأمرين وخلق معادلة بينهما فى إطار ممتع وشيق .

ففى قصة " تلك الليلة "فلنقرأ سويا الفقرة الأولى :الزعماء يغيرون الجغرافيا ،تلاحظ أن هناك حالة شد وجذب داخل الزمان والمكان على حد سواء. (هربت من السجن . حينما عبرت النفق الذى يمتد ١٤ مترا تحت الأسوار .تخيلت صديقي الناصري صبري عبده . حينما يصحو ويكتشف هروبى . فيصرخ فى أقرب جار له فى السجن سيجيئون به من تحت الأرض .ويعذبونه أتخيله يلحق بى ويصرخ : لماذا هربت من السجن؟ ويحاول أن يشدنى ليرجعنى إلى السجن .. لكنى على كل حال تركت الأسوار ورائى .. فلماذا أشغل نفسى به ؟) وهكذا يرسم الكاتب – من خلال المشهد السابق – الحيز النفسى والمكانى للشخصية . فى حالة من السرد الممتع .

ومن الجدير بالذكر الإشارة والإشادة أيضا بتأثر الحيز الذى عناه الكاتب بالزمان وحالة الحنين العاطفى المتعلق بالشخصية البطلة لدى الكاتب . كما فى قصص "شرخ آخر فى المرآة ، اللهم أخزك يا شيطان" ففى القصة الأولى تلك التجاعيد <مكان > بفعل < الزمان > على وجه <الشخصية > كان لذلك مخرجاته <النفسية > . وفى القصة الثانية : الحديقة كفضاء < مكانى > مفر والغربة كفضاء < زمانى > أثر بالطبع على الشخصية ب< الحرمان > . والقصص مليئة بهذه القدرة الفائقة على مزج الأدوات بعضها مع بعض فيمكن أن نخرج من سطر واحد جماليات مكانية وزمنية ولغوية مؤثرة فى رسم الشخصية وفى إدارة حركة القصة عند القاص.

وهناك قصتان تدللان بقوة على تجريد الحيز عند الكاتب حيث ينتقل البطل من الحيز المكانى الضيق إلى الحيز الأشمل والأوسع . وهما "رحلة أخرى " و " ومضة الرحيل " ففى الأولى .. تنتقل صابرين من الملهى ،وتمسح أصباغها بالمنشفة كأن الكاتب يريد أن ينهى علاقتها بكل ما يتعلق بالمكان من زيف .. ثم تغسل وجهها .. لتبدأ رحلة التطهر ... (كانت مشغولة عنهم بما تراه رأى العين ،فاختها عبلة تفتح أحضانها الطاهرة لاستقبالها ، ووجه أبيها المبتسم يملأ المكان .والجنة ..الجنة الحقيقية تناديها) . "٦"

وهنا تتضح الرؤية بالمقارنة بين الجنتين <احداهما مزيفة لكنها بالطبع ليست الأخيرة .

أما فى ومضة الرحيل يقول : (أشار الراعى بذراعه ،فانطلق الأطفال .. الذين لم يخطئوا أبدا يقذفونهما بقطع الحجارة الصغيرة ،كان المشهد بعد صلاة المغرب ، ولكن الأفق لم يظلم – جملة اعتراضية هنا ، ما أروع الكاتب هنا " لكن الأفق لم يظلم " كانا يريان شموسا

صغيرة تجتهد أن تضيء ..وكان زورق هند وفريد الهادر بالخطيئة .. بعد قلق ثلاثة أشهر وعواصف ١٤ يوما وضياع ٩ ساعات وجحيم ٤٥ دقيقة .. يرسو أخيرا بعد حكم القاضي .. على شطآن السكينة .. والإيمان .. والموت الطاهر الذي يعني الحياة ، وأومض السيف فرأيا عصافير صغيرة تحط فوق رأسيهما ..وسمعا صوت أناشيد بعيدة ترحب بالملكين الطاهرين ..) "٧"

هذه هي شاعرية الكتابة وعذوبة الكاتب ومهارته في اصطياد المكان والزمان وعناقهما بالشخصيات في إطار لغوي متدفق ومتوهج .

ثانيا :مستويات اللغة وآليات السرد :

تتعدد مستويات اللغة عند الكاتب رغم فصاحتها إلا أن اللغة عنده أداة معبرة عن واقع اجتماعي وسياسي معين ،وفي نفس الآن تظهر البيئة من خلاله ظهورا طاغيا ، بعبارات فصيحة .. عامية ...لاتختص إلا ببلدان معينة في محيط وطننا العربي ..

فاللغة والأسلوب كما يقول (رولان بارت) من المعطيات المفروضة على المؤلف والتي لاقدرة له على تبديلها ،فاللغة موضوع اجتماعي بالإصطلاح لا بالإختيار . إنها مادة يستخدمها الكاتب للتعبير في زمن معين وفي سياق محدد ،خلافا للإسلوب الذي له بعد فردي في الأساس يتعلق بتاريخ الكاتب الشخصي . "٨"

وهذا ما جعلنا نقول سلفا أن المجموعة القصصية عبارة عن حلقة قصصية يغلب عليها طابع السيرة الذاتية إن جاز القول . ففي قصة (مجنون أحلام) نجد مستويين للغة أولهما : عندما كان الحوار مع السائق : (سائق الصالون يسألني : أنا كنت أقول أنها ستعجبك لفصيحة بلهجة عامية ! .

وثانيهما : عندما دار الحوار بين الطالب والأستاذ : (قال الطالب متسائلا : مع من كنت تمشي وتتحدث يا شيخ وأنت عائد من بيت الأستاذ محمد الأهدل مساء أمس ؟

. لم أجب

أضاف كنت عائدا من بني محمد فرأيتكما أمامي في الطريق) وهكذا يستمر الحوار مدللا على المستوى الثقافي والجتماعي لحوار متعلمين. تعددية استعمال الضمائر في السرد : وهي الآلية التي استخدمها الكاتب للتعبير عن مقصده . في البدء أود القول أن الكاتب له قدرة فائقة على السرد الشفاهي فلا تشعر معه بضجر أو قلق فهو دون مجاملة عذب الحديث ، رقيق المشاعر ،انعكس ذلك أيضا على كتاباته متنقلا بين الضمائر المختلفة برشاقة

ما بين الأنا والأنت والهو ، مازجا بينهم في كثير من الأحيان والحق انه استطاع أن يحدث تداخلا اجرائيا مع الزمن ،من وجهة ومع الخطاب السردى من وجهة ثانية ، ومع الشخصية وبنائها وحركتها من وجهة فصل احدهما عن الاخر امر شديد الصعوبة ولعل الامر يدفعنا الي الحديث عن الزمن وكذلك الشخصية . والذي لايتسع الوقت لادراكها خلال هذه القراءة البسيطة والتي اتمنى ان يفرد فيما بعد لهذين البعدين اللامعين بين طيات هذه المجموعة الثرية بفنياتها ومعطياتها ففي قصة "برق في خريف" يلمع ضمير الغائب الذي يعتبر سيد الضمائر السردية واكثرها تداولا وايسرها استقبالا وادناها الي الفهم لدى القراء استطاع الكاتب ان ينثر لنا ليمرر لنا لحظة من لحظات العمر القارفة دون ان يتدخل في حركة الحدث او اتجاهات الشخصية وبهذا الضمير كتب قصص "اصطياد الوهم ،اللهم اخزيك يا شيطان ،شرخ اخر في المراة،اخر ان نادية ،رحلة اخرى ...وغيرها.

ضمير الأنا : ان الأنا معادل ،من بعض الوجوه ،لتعرية النفس ولكشف النوايا امام القارئ مما يجعله بها اشد تعلقا وإليها ابعد تشوقا "٩".

حيث من خلال هذا الضمير يستطيع الكاتب إزالة الفوارق الزمنية والسردية بين السارد والشخصية ، والزمن جميعا . فربما يصبح السارد نفسه الشخصية المحورية للقصة ، ظهر ذلك جليا في قصص (مجنون احلام ، وسره البائع ، وعكرمة يرفع السلاح ، والحافلة التى أحلم بها ، و في المدى قنديل يضيء . ..وغيرها) .

هذا ولم يبزغ بالمجموعة طيف ضمير المخاطب الذى يعتبره بعض النقاد ضميرا وسطيا بين ضميرى الغائب والمتكلم .. فإذن هو لا يحيل على خارج قطعا .. ولا هو يحيل على داخل حتما ،لكنه يقع بين بين – يتنازعه الغياب المجسد في ضمير الغياب ويتجاذبه الحضور الشهودى الماثل في ضمير المتكلم "(١٠)".

شاعرية اللغة وتعدى النص:

بصفته شاعرا امتعنا الكاتب بشاعريته ومستفيدا من عوالم الأدب الأخرى دافعا بشعره أو لنصوص شعراء آخرين . بما يخدم النص الأدبي . رغم صعوبة ذلك في القصة القصيرة ، حيث يمكن ذلك في الرواية ،اقصد تعدي النص . الأمر هنا يحتاج إلى قدرة ومهارة . ففي قصة (مجنون أحلام) :

يا ريم وادى ثقيف لطيف جسمك لطيف ما شفت انا لك وصيف في

الناس شكلك ظريف وفى قصة (برق فى خريف) نجد مقطعا من قصيدة للشاعر / محمد الجيار وفى قصة (عكرمة .يرفع السلاح) يقول : أيها المستجير من الرمضاء بالنار لا تترك السيف /لا تخلع الدرع / انت فى قيامتك الكبرى /رايتك مرفوعة للريح والغريب مدجج بالخراب

وهكذا يستمر الكاتب فى مزج الشعربالسرد معبرا عن قضية قومية كبرى وكانه عنى ذلك تماما ليدلل على أن الدفاع عن الحرية والهوية والحق ، بكل آلية تمتلكها اللغة العربية متمازجة بعضها مع بعض الشعر والسرد على حد سواء .

ولست هنا بصدد حركة الأفكار والمقاصد ن فقد يجد قارىء آخر الفرصة لمعرفة المقصد من وراء النص .

لقد عنيت هنا بمجموعة من آليات النقد التى استغرقتنى المجموعة للخوض فيها أما شا عرية النص فتجلت فى قصة (ومضة الرحيل) وكذلك قصة (بيت خالتى) حين يقول : اعبر أصص الزهر مصحوبة بكواكب معتمة فى الأفق أمشى نحو بساتين خضراء معلقة على الحائط .

فى لوحة فائتة .

كذلك اقصوصة (الباذنجانة الصغيرة) . ثالثا : القصص القصيرة جدا :

قناعة الكاتب بهذا الفن هى التى تدفعنا للولوج معه إلى هذا العالم من خلال دراسة أعدها عن القصة القصيرة جدا .

وهذه القصص القصيرة جدا ثرية عنده ذات دلالات وقراءات متعددة أى أنه ذات مستويات قرائية عدة إرجع إلى المجموعة (مجنون أحلام)

الهوامش

١ـ مجنون احلام مجموعة قصصية د / حسين علي محمد
٢ـ المكان فى القصص وظيفيا مقال نقدي بمؤتمر دمياط إبراهيم جادالله .
٣- فى نظرية الرواية د / عبد الملك مرتاض عالم المعرفة
٤ـ المجموعة
٥ـ فى نظرية الرواية سابق ذكره
٦ـ المجموعة
٧ ـ السابق
٨ ـ قضايا أدبية عامة ـ آفاق جديدة فى نظرية الأدب تأليف إيمانويل فريس وبرنار موراليس ـ ترجمة د / لطيف زيتونى ـ عالم المعرفة
٩ ـ السابق
١٠ ـ القصة القصيرة جدا قراءة فى التشكيل والرؤية ـ دراسة بمؤتمر ديرب نجم الأدبى ـ د ـ حسين على محمد

(٢) فتحى سلامة ..
مع الذين أحبهم والذين أحبوه

بقلم / بهي الدين عوض

تمهيد :

ولد الأدب من رحم الأرض منذ أن وجد الإنسان عليها وتحرك مع ثورة الحياة فى هذا الكون . وقد صاغ هذه الحياة وجسد كل ما فيها . واستشر ق ملامحها وسماتها . والأديب الذى أنعم الله عليه بنعمة القلم أتاه هذا القلم مصبوبا من ذاته . أحباره هى فيض من دمه ودموعه وعرقه وعصارة قلبه وزناد فكره . من هنا أدرك الأديب أنه قد عرف رسالته ولما أدركها كان عليه أن يبدأ رحلته مع الشمس فى شروقها حال أن تمتص من البحار رحيق الفيض فيصير الفيض بوحا يسرى على الأوراق بما حوى : أفراحه وأحلامه وآلامه وأوجاعه وكل من رآهم ببصره واستلهم ما فيهم ببصيرتهم وحسه ووجدانه وكل ما فى كونه وكون الآخرين لهذا كان الأدب هو الحياة بأسرها .

وإذا كان هذا هو رأيي كمبدع بكتب الأدب ، فهناك أيضاً كبار النقاد والأدباء الذين يقولون فى الأدب أقوالاً كثيرة وبمنهجية مدروسة وأسس قننتها أقلامهم ومدارسهم المتعددة . يقول الدكتور لويس عوض / إن الأعمال الجادة فى الفن الإنسانى لا تكتفي بمخاطبة الإنسان على مستوى واحد هو الحياة الواقعية الفردية فقط وإنما هناك ثلاث مستويات أخرى : هى الحرف الذى يخاطب الحواس ، والمعنى الذي يخاطب العقل ، والمغزى الذي يخاطب ما فى الإنسان من روحانية تتصل بجوهر الوجود متخطية حواجز الحواس والإدراك العقلى . (١) بينما يرى عباس العقاد : " أن الأديب هو صورة من نفس صاحبه وتاريخ حياته الروحية فعلى الأديب أن يستخرج صورته النفسية من هذا الأدب أما الدكتور محمد مندور فيخالف هذا الرأى فالأدب عنده شيء قائم بذاته ، له منهجه الخاص والأدب فن جميل ووعاء لقيم إنسانية واجتماعية إنه أدب الالتزام والدكتور زكى نجيب يدعو إلى الأدب الهادف والفن القائد لأن الأديب هو الذى يقدر مسئوليته إزاء قضايا الإنسان وقضايا المجتمع (٢) .

أما الأنواع الأدبية من وجهة نظر الدكتورة سيزا قاسم فتتطور عبر

العصور مع احتفاظها فى نفس الوقت بسمات ثابتة فهناك الثوابت والمتغيرات فالثوابت يجب على الباحث أن يلفت إليها أما المتغيرات فتخضع للظروف الزمانية والمكانية (٣) ويرى الدكتور صابر عبد الدايم بعالمية الأدب "فالأدب له مساحته العالمية من نظرة التأثر والتأثير المتبادل بين الأدباء وهذا دليل على النشاط والحيوية والابتكار والنضج إذ أن الأدب يفتح الطريق أمام الشعوب لمناقشة التجارب الجديدة برؤية متطورة تصدر عن فكر واع ورائد"(٤)

أولا : السمات التى تتفرد بها المجموعة القصصية "هؤلاء علموني الحب" للكاتب الكبير فتحى سلامة

رأينا أن نبدأ بهذا التمهيد لندخل به إلى عالم فتحى سلامة الإبداعي الأكثر رحابة . فهو الكاتب الكبير والأديب المبدع والصحفى المتألق إنه موسوعى فى مؤلفاته له : ثلاث عشرة رواية . ثمان مجموعات قصصية ، وثمان مسرحيات . وسبعة عشر مؤلفا دراسيا . هذا بالإضافة إلى أنشطته المتواصلة فى أروقة الثقافة والإذاعة والتلفاز . إذن نحن أمام هامة عملاقة . وعندما قرأنا مجموعته القصصية "وهؤلاء علموني الحب" بينت لنا هذه الحقيقة لأن المجموعة تشي بذلك أما المميزات التى تتفرد بها هذه المجموعة فنوجزها تجريديا دون الدخول فى التفاصيل وهى على النحو التالى :

أ- جسد الكاتب الكبير فى هذه المجموعة قضايا العالم المعاصر محليا وقوميا وعالميا برؤية ثاقبة كاشفة وبأسلوب شيق رشيق سهل ممتنع وفى إيقاع درامى يتوائم مع إيقاع هذا العالم الغريب المدهش الذى يموج بالمفاجآت والمتناقضات والمفارقات بعد أن اختل ميزان الحق وغيبت الحقيقة وتاهت مسارات خطاها .

ب- صاغ هذه المجموعة بآليات متعددة . منها :

تناول الحدث الدرامى فى إطار تشكيلى فنى مفصلا لجزئيات الحدث . ومنها تناول الحدث فى مضمون تجريدى يهتم بالكليات دون التوقف عند الجزئيات (٥).

جـ- يهتم الكاتب المبدع بالكلمة الأولى فى النص فهى المفتاح السرى وبها ينطلق إما فى انسياب رشيق هادئ يتوازى مع الموقف الدرامى وإما فى صخب يموج بالحركة ليتوازى مع طبيعة الحال الذى هو عليه .

د- للأديب المبدع قدرة فائقة فى صياغة عنصر التشويق . فهو يشد القارئ شدا إلى مسارات الحدث حتى يوصله إلى لحظة التنوير .

هـ- نهايات قصصية فى معظمها يغلب عليها عنصر المفارقة أى النهايات غير المتوقعة . وذلك يتم عن عبقرية القلم الذى يكتب

و- يأخذ المتلقى إلى التفكير فيما يكتب وذلك منذ الوهلة الأولى للعمل وحتى نهاية فهناك براعة فى طرح القضايا ومناقشاتها مع القارئ المتلقى .

ثانيا : الطرح الابداعى الذى طرحته هذه المجموعة :

صدرت هذه المجموعة عن دار الإسلام للطباعة والنشر وتقع فى سبع عشرة قصة قصيرة . وكما وضحنا من قبل بأن هذه المجموعة كانت مرآة عاكسة صادقة لقضايا عالمنا المعاصر وكل ما فيها يخاطب ضمير إنسان هذا اليوم . وهذا يعكس ما قاله المفكر الفرنسى الكبير جارودى : إن الفن عبارة عن خلق إبداعي يتجلى فيه الواقع من خلال الوجود الإنسانى الذى يجعله لا ينفصل عن عالمنا الواقعى بل يكون معه وحدة واحدة لأن الواقع يشمل ما يكون عليه إنسان اليوم وما سيكون عليه إنسان المستقبل (٦) .

وهذا الأمر يدعونا أن نصنف هذه المجموعة لنتعرف على ما طرحته من أطر إبداعية ويمكن أن نجملها فى ثلاث محاور وهى : البعد الإنسانى . وقصص لها إسقاطات وإشارات دالة وموحية . والثالثة : المجموعة التى يتناول فيها المؤلف هموم الناس وقضاياهم .

أ)البعد الإنسانى فى هذه المجموعة :

من القصص التى تميزت ببعدها الإنسانى الدافئ وخصوصيتها المصرية الصادقة قصته : "هؤلاء علمونى الحب" التى سميت بها المجموعة (ص٤ : ٢١) وهذه القصة عبارة عن ثلاث لوحات تشكيلية رسمها فنان بارع بالفرشاة والقلم :

اللوحة الأولى عن هذا الجد الذى يجمع أطفاله فى ليالى الشتاء ويحكى لهم حكايات الزمان المصرى ثم الجدة التى لا تكون ذلك وإنما هى تأمر وعلى الأحفاد أن ينفذوا التعليمات فيرفض الأطفال ولكن الجد الذى يعرف كيف يحاور أحفاده استطاع بالحجة والمناقشة أن يقنعهم بما قالته جدتهم بمعنى أن الإنسان ما يتعلمه فى الصغر يشب عليه فى الكبر.

اللوحة الثانية عن شخلول المجذوب فى قريته وهى شخصية مصرية يعرفها أهل الريف . وهذا المجذوب تعود أن يعطى لأطفال قريته قطع الحلوى وحبات النعناع ولكن الأطفال يقابلون ذلك بقذفه بالحجارة . فيضيق زرعا ، فيذهب إلى سلواه وراحة نفسه إلى النهر وقططه ويرسم المؤلف صورة إنسانية رائعة لشخلول وهو يمسك بقط صغير يطعمه فتات الخبز من فمه والقط يلعق شفتى شخلول يتلذذ حتى يشبع ثم يأتى زغلول بالقط الآخر واللوحة الثالثة عن المرأة أو الزوجة المصرية الصادقة

المخلصة التى تحب وتخزن مخزون حبها فى اعماقها والزوج الذى لم يفطن لذلك فانحرف وظن ان امراته لا تعلم وينتهى الموقف بدلالة عظيمة بأن امراته سكتت لتعلمه كيف يكون السكوت القاتل . وتنتهى هذه المقاطع الثلاث بالنهايات الفارقة غير المتوقعة .

والقصة الثانية من هذه المجموعة : "أودعكم وأنا ابتسم " (صـ٣٦ : ٤١) وهذه القصة هى حالة من البوح الجميل ورغم ما فى هذا البوح من عذاب وشجن فالبطل يغوص بفكرة فى أعماق ذاته فى منولوج إنسانى رائع يناقش ويحاور قضيته رغم ما فى ذلك من مفارقات عديدة هى الظاهر والباطن بل هي أوجاع ومأساة الإنسان المعاصر ومن هذه المجموعة أيضا قصته : "عين السمكة" (صـ٦٠- ٦٥) هى عن الجدة التى مات زوجها وهى مازالت رغم السنين الطوال مختزنة حبها فى ذاتها تبوح به فى تشكيلات عديدة لأطفالها ولنفسها . إنه الوفاء وإنه الإخلاص وإنه أيضا الحاضر الذى يعانق الماضى بالاثنين يكون المستقبل إنها منظومة تتلاحم مع بعضها البعض فى بعد إنسانى وقصة " الخروج من الدائرة " (صـ١٠٦ - ١١١) هى تشكيل درامى فنى وحوارى فى لوحات ولكل لوحة نسيجها وشكلها ومضمونها واللوحات كلها تتسق وتترابط مع بعضها البعض فى جو إنسانى مفعم بالمشاعر والأحاسيس وتنتهى لحظة التنوير بأنه ما سيعد الضيق إلا الفرج وما بعد العسر إلا اليسر .

ب) قصص لها إسقاطات وإشارات دالة وموحية :

يقول الناقد الأدبى فؤاد دوارة : " القاص ليس متفرجاً يقدم للناس كل ما يراه وإنما هو فنان يختار من المواقف ومن الشخصيات ما يصور لنا موقفه من الحياة وليس معنى ذلك أن يتدخل بصورة تقريرية مباشرة وإنما عليه أن يكشف لنا الموقف عن طريق الإيحاءات والإشارات الفنية واللمسة المضيئة على ما صنع كبار كتاب القصة (٧) والكاتب المبدع بين لنا فى هذه المجموعة ما يفيد هذا المعنى وقصته " اللافتة " (صـ١١ - ١٥) تتحدث عن رجل يبحث عن لافتته التى ضاعت منه فراح يبحث عنها فى أماكن كثيرة مستخدماً فى ذلك إيحاءاته وإشاراته والقصة فى معناها تبحث عن الذات وعن الجذورعن الهوية التى افتقدناها أو عن الإنسان الذى فقد ذاته وأصبحت حياته لامعنى لها . وتشى قصة : ثلاثة رؤوس من صـ١٧- ٢٧ تشى بدلالات خطيرة إنها تتكلم عن البترول السلعة الاستراتيجية التى صنعت من العرب وذلك من خلال شخصية المواردى صاحب محطة البنزين التى كانت تدر عليه أموالاً طائلة فوقع فى شباك امرأة جميلة لها كلب غريب لصيق بها وقدرته بربع مليون

دولار ومن يجده عليه ان يأخذ المبلغ وأتاه آخرون يبحثون عن ذات الكلب وقدروه بالمبالغ فترك محطته وزبائنه ومحطة بتروله وصار يعانى المرض والعجز وهكذا تضيع ثروات العرب .

وتقترب قصته "فلوس العجمى" من صـ٩٩- ١٠٤ فى إيحاءاتها وإشاراتها من قصة قارون موسى فى القرآن الكريم وهى التى تبدأ : بأن يقول ثرى العجمى للناس :لو وضعت فلوسى فوق بعضها البعض لصعدت إلى القمر . ثم كانت النهاية أن ضاعت أمواله ومرض وارتجف ومات وكانت حكايته عبرة إنها فتنة المال من الأزل وفى ذلك يقول الله تعالى : إن قارون كان من قوم موسى فبغى عليهم وآتيناه من الكنوز ما أن مفاتيحه لتنوء بالعصبة أولى القوة : إذ قال له قومه لاتفرح إن الله لا يحب الفرحين .. آية ٧٦ " قال إنما أوتيته على علم عندى " آية ٧٧ فخسفنا به وبداره الأرض وما كان من المنتصرين آية ٨١ من سورة القصص (٨) ويقول الإمام ابن كثير فى قصص الأنبياء : إن قارون كان من قوم موسى وكثرت كنوزه وعظمت حتى أن مفاتيحه لا يستطيع على حملها الرجال الأشداء فبغى الرجل وتجبر فخسف الله به وبماله الأرض (٩) .

ج) قصص تتناول هموم الناس وقضاياهم :

يرى الناقد الأدبى فؤاد دوارة أن المضمون الاجتماعى ينبغى أن يذوب فى المضمون الاجتماعى ذوبانا كاملا دون عرضه بصورة تقريرية(١٠) والقصص التى تعرضت لمثل هذه القضايا فى هذه المجموعة انسابت إنسيابا هادئا وكأنها فى صلب الحدث ذاته . وذلك مثل قصته "لماذا لا يتكلم الرجل الآخر" صـ٢٨ – ٣٣ فهى تتكلم عن المتهم البرئ والبرئ المتهم فقط كلمة الجلاد هى الصواب بغض النظر عن أى شئ . أما قصته "حكاية امرأة الجيران" تتناول المرأة التى فقدت وجودها الأدمى كإنسانة لها حقوقها وكلما توالى الزمن كلما اشتدت محنتها وذلك من خلال سياق سردى معبر ومفردات لفظية مجسدة للمحنة مثل : امرأة . رجل عجوز . رجل ثرى . رجل أشيب . رجل أصلع وكلها تجسد حجم المحنة وذروة مأساتها . وتصور قصة "نوى المشمش" صـ ٦٨ – ٧٥ موقفا حادا بين زوجة وزوج أو بين المرأة والرجل فى السياق العام ويبدأ الصدام بالتصرفات البسيطة اليسيرة ثم تتلاحق الأحداث مع توالد الموقف بالغضب ثم يتصاعد الموقف بعد أن يفرغ كل من الآخر ما فى داخله من تراكمات ثم إلى قمة المأساة وهى تنعكس على المرأة التى ترى انها قد فقدت وجودها وذاتيتها . وبعد أن ضاعت مفردات ورموز بيتها الذى هو سر وجودها فهو مملكتها الخاصة وقد وظفت إشارات لهذا الصراع ممثلة فى مفردات البيت المنزلية التى لها دلالات خاصة ، الطبق الوردى

والفازة . والستارة ذات المقابض المعدنية وعندما تتمزق الستارة وتضيع مقابضها المعدنية وينكشف داخل المنزل على خارجه ويدخل خارجه إلى الداخل تكون قمة الصراع ونهايته المدوية أى أن الباطن قد كشف ظاهره وظاهره قد توارى أمام باطنه . ونقف كثيرا أمام قصته "كان" ص ٧٨ – ٨٠ إنه الماضى إنه العبق الجميل والسحر الأخاذ المسكون فى كل نفس بشرية مهما كان فيه من جراح لأنه الجذور الممتدة فى عمر الزمن . وقصة "عندما يصبح الحلم أملا" ص ٩٢ – ٩٣ إنها الحياة ويكفى أن يعيش الإنسان متطلعا إلى آمال وأحلام وحتى وإن لم يتحقق لأن الأمل هو وقود المستقبل وهو الذى يحرك الإنسان بزاد معنوى ليعطى الإنسان قوة الدفع إلى الأمام

إستمتعنا وتجولنا فى عالم فتحى سلامة الإبداعي السحرى .

الهوامش:

١- د / لويس عوض : الثورة والأدب – دار الكاتب العربى للنشر ١٩٦٧ .
٢- جلال العشرى : ثقافتنا بين الأصالة والمعاصرة .
٣- د . سيزا قاسم : بناء الرواية – مكتبة الأسرة – ٢٠٠٤ .
٤- د . صابر عبد الدام : الأدب المقارن بين التراث والمعاصرة – المتحدون للطباعة – ٢٠٠٣ .
٥- هؤلاء علمونى الحب : م . قصصية فتحى سلامة . دار الإسلام للطباعة والنشر – ٢٠٠٦ .
٦- عبد الرحمن أبو عوف : البحث عن طريق جديد للقصة القصيرة .
٧- فؤاد دوارة : فى القصة القصيرة – سلسلة ألف كتاب .
٨- القرآن الكريم .
٩- الإمام ابن كثير : قصص الأنبياء .
١٠- فؤاد دوارة : فى القصة القصيرة .

(٣) بنية الحداثة
فى قصص مجدى جعفر القصيرة

بقلم / صادق ابراهيم صادق

تمثل بنية الحداثة فى أعمال الأديب مجدى جعفر من خلال قصصه القصيرة نمطاً يوشك أن يصبح متفرداً فى مكوناته مثيراً لدهشة القارئ والناقد معاً فعلى الرغم من أن كثيراً من كتاب القصة القصيرة قد خطوا بالشكل الفنى ومضمون القصة القصيرة فى مصر خطوات واسعة نحو الحداثة والتجديد فإن شيئاً ما ظل مميزاً لأسلوب كتابة مجدى جعفر شكلاً ومضموناً ويظل فوق ذلك أن تجح فى الإفلات من براثن الغموض والتيه المتعمد احياناً من جانب ممن كتبوا القصة او غيرها من الفنون وأولها الشعر وهو الأمر الذى يبعد هذه الإبداعات فى الغالب على ان تكون طمحا للفهم لدى مساحة واسعة من القراء فتستدعى لكى نفهم أو لكى يبدو الأمر كذلك وقفات خاصة من النقاد وشريحة أشد خصوصية من القراء (١)

فعلى صعيد الشكل الفنى لقصص مجدى جعفر القصيرة تمارس الحداثة سلطات واسعة فى عالمه الفنى خلافاً لما تعارفنا عليه من وجود شكل مألوف لبنية القصة القصيرة مهما ادخل على هذا الشكل من تطويرات جوهرية على ايدى معظم كتاب الستينات والأجيال اللاحقة لهم سواء من ناحية الشخوص أو السرد وما يتضمنه هذا السرد من تشابكات وانفراجات تخضع جميعاً أو لا تخضع لحيز من الزمان والمكان على نحو يحمل إلينا معنى أو مغزى فى النهاية وسواء أكان هذا المعنى قرب المأخذ ام غيبة الكاتب فى تلا فيف الرمز والإيحاء فإن كل هذا قد يفقد سياقه الارتباطى وقد يختزل وقد اخذ شكلاً محوراً إلى عالم الفن التشكيلى والسينمائى بدوائره وموازاته وبقعه اللونية الشاحبة أو المبهرة – كل هذا يجسد عالم مجدى جعفر القصصى فى صيغة جديدة تجاوز على كل المستويات البنائية وخصوصاً "الزيارة"

ففى مثل هذا النص القصصى تذوب الحدود بين الأجناس الأدبية أو تداخل فى النسيج القصصى الخبر – الحكاية – الخرافة – القصة – الحكمة – السيرة – المقال – الحوار المسرحى – الشعر حيث توجد بها

مصطلحات جديدة ومفاهيم عملية تضبط مسارها نتيجة تداخل الخطابات الذى يتولد عنه بنايات تعبيرية تخرق العادى وتنصرف عن المألوف فتكثر الصور والمتناقضات الظاهرة وتكسر العبارات الجاهزة (٢) إنها باختصار كما عبر عنها النقاد بنية جنونية جديدة واللافت فى هذه النصوص القصصية كما كتبها على الغلاف أنها من الناحية البنيوية تستعصي مع سبق الإصرار على الاندراج تحت اى شكل مألوف من أشكال التصنيف المدرسى المعروف ولقد كان هذا التمرد على الأشكال المألوفة بمثابة المغامرة التى راحت جاهدة تحاول البحث عن شكل خاص لها ولغة متفردة تصب فيها نفسها وهي ظاهرة ليست خاصة بمجدى جعفر وحده ولكنها مع ذلك تصبح شيئا ذا مذاق خاص لهذه النصوص القصصية حيث استطاع أن يستبدل مواصفات القص التقليدية المستعارة من واقع آخر مغاير . مواصفات أخرى نابعة من ثقافة العالم الواقعى الذى تصوغه وتعبر عن رؤاه بمعنى تحويل أشكال التعبير اللصيقة بالواقع الاجتماعي والنابعة منه إلى أشكال وتقنيات جديدة يمكنها احتواء واقع جديد مغاير وجاءت بعض النصوص القصصية بولع تجريبي وسعى دائب من المبدع لا ينئ إلى إبتكار تقنياته الخاصة وهي سعى تبدى فى عراكه مع لغته وخصوصاً نصوص "انكسارات الرؤى" ومحاولته خلق تقاليد قصصية جديدة عبر لغة خاصة تمتاز بتكثيف الدال من خلال لجوئها إلى التكرار والتقديم والتأخير والاتكاء على معجم حسى طامح إلى احتواء غليان الداخل وتأججه من ثم استطاع مجدى جعفر تضفير لغة خاصة به من بلاغة العرب التقليدية مع لغة الحكاية الشعبية وخصوصاً "تحولات الرؤى" كما أنه يعبر عن أيدولوجية خاصة فى أكثر من نص من خلال مشاكل الشاب وخصوصاً أيام حرب العراق وغزو الكويت "ليلة كان الغدر" – "مصرى ١" – "مصرى ٢" .

وتستهوى القاص مجدى جعفر فكرة التجريب والخوض فى ميادين العبثية بحيث يتماهى الزمان فى المكان وتتداخل الشخوص وتتقاطع وتتكسر كل القواعد المنطقة ولكن الذى لابد من الإشارة إليه أن القاص لا يتعامل مع التجريب من منظور التهويم والتضليل ولا من باب تعاطى التقليد المجانى للحداثيين ولكنه يسعى جادا لتوظف كل أشكال (الفانتازيا) والتجريب لخدمة الفكرة التى يرد القاص أن يسلط الضوء عليها من كل الاتجاهات محاولاً الوصول إلى المتلقى عبر كل السبل المتاحة(٣)

ملامح السرد

منذ قراءة النصوص القصصية للقاص مجدى جعفر يظهر قدرة على امتطاء أمواج السرد فحصن نفسه من الشرود والزوغان وضمن عدم الوقوع فى مطبات سردية تشرخ نصوصه وتخلخل وحدة بنائها ساعده على ذلك التعبير وحيويته وعفوية الحوار وانسيابيته وقد تمكن أن يردف ذلك بقاموس منتقى من المفردات حيث جاءت محملة بقدرة كبيرة على نصح دواخل اللحظة المعبرة عنها بكل هالاتها الإيحائية الصامتة والمعلنة دون أن نساق لإغراءات الاسترسال الإستثنائى التزينى الأكثر من ذلك أنه اعتمد لغة درامية حيوية من خلال تركيزه على تراكيب قصيرة رشيقة الخطى .

من بداية ـ نلاحظ عنوان ذلك الكتاب : الزيارة .. وتحولات الرؤى . نصوص قصصية لقد تعمد القاص أن يذكر نصوص قصصية وليست مجموعة قصص قصيرة حيث العنوان هما قصة بعنوان "الزيارة" وهى قصة طويلة تبدأ من صـ٧ إلى صـ٣٠ تخللها كثيراً من الرؤية والمتن والسرد والرجوع إلى المتن ولنا معها وقفة أما تحولات الرؤى فهى أيضاً قصة طويلة تبدأ من صـ٣١ إلى صـ٥٤ حيث الزيارة كتبت ٢٠٠٤ ثم تحولات الرؤى ٢٠٠٢

أما المجموعة الثالثة فهى انكسارات الرؤى حيث كتب (كتبت هذه القصص من الفترة من ١٩٨٣ – ١٩٩١ ونشرت بالصحف والمجلات المصرية والعربية (الجمهورية – المساء – الأهرام المسائى – أخبار الأدب – القاهرة – الأنباء الكويتية – القبس الكويتية – الأولى الكويتية صـ٦٥. وهذه المجموعة تعتبر قصص قصيرة جداً من ترنيمة البوح " الطويلة جداً ٢٠٠٥

إلى " امرؤ القيس ـ نزار القباني وبدر بدير وعزت الطيرى ومحمد سليم الدسوقى ورضا عطية واحمد حسن وكل شاعر شهقته امرأة بشراً وزفرته نبياً " ص٩٩ (٤)

وسماها (ترنيمة البوح . حيث بدأ بالتسلسل من ١ : ٥ .

أما العنوان فهو عنوان مفهوم يشرح الفكرة دون أن يشى بما وراثها . الزيارة ... وتحولات الرؤى . يبدأ الجملة دون أن ينهيها بما يجعلها جملة مفيدة ويغامر بفضول القارئ دون أن يقدم له الكثير من التنازلات الاغرائية وهذا العنوان به بعضاً من الذكاء وكثيراً من الوعى المقصود وكثيراً من الفن العفوى ولعل فى ذلك سر تميزه حيث أن العنوان ليس عنوان لقصة واحدة وإنما عنوان لقصتين طويلتين بهما دلالات رمزية تتحرش بالمتلقى ولا يكاد المتلقى يعرف معنى هذه العناوين إلا بعد أن

يقرا القصص التي تتدرج تحتها أو تنقل : الكامنة وراثها وليس ذلك في عنوان الكتاب فقط ولكن أيضا داخله مثل عنوان : إنكسارات الرؤى – ترنيمة البوح .

هامش صغير

"رولان بارت " هو الذى أعلن موت المؤلف وناشيء مفهومات مؤلف و قارئ وبشر بعصر القارئ ولكي يتحقق عصر القارئ الذي بشر به فإنه يفتح لهذا العصر مجال النص بأن يعرض له نوعين من النصوص هي النص الحديث الذي يدعو إليه بارت وهي نص مثل الحضور الأبدى والقاريء أمام هذا النص ليس مستهلكا وإنما هو منتج له والقراءة فيه هي إعادة كتابة له .

وللمزيد من المعلومات اقرأ : د. عبد الله محمد الخزامى _ الخطيئة والتعكير_ كتاب النادي الأدبي بالسعودية _ العدد ٢٧ عام ١٩٨٥ _ ص_٧٣ وما بعد.

عودة إلى المتن مرة أخرى ص ١٨ .

هذا الهامش الصغير الذي يأتي في متن القصة يحدث للقاريء دهشة كبيرة وصدمة كالصدمة الدامية في المسرح أو كما قال في" المسرح الملحمى " الذي يقول لك اننا نمثل امامك وليست حقيقة الموجود امامك .... أراد مجدى جعفر أن يأخذك إلى عالمه الذاتي ليقول لك أنك تقرا نص من نصوصى القصصية ويختار من رولان بارت ليأخذك إلى عالمه بأنك أمام نص قرائي ونص كتابي ثم رجع بك مرة أخرى إلى متن القصة . وهذا نوع من التجريب في كتابة القصة .

تقانات النص

حيث طور مجدى جعفر في قصة " الزيارة " في تقنية القص واعتمد على العلاقات بين الفنون ولا سيما . السينما والمسرح واللوحة ولعلنا نمعن النظر في قصة الزيارة . فاحتضن المبدع المبنى الدلالي للسرد إذ يتعاضد الوصف الخارجي مع مكونات الداخل حيث يعيد تقانات الفنون الأخرى وظيفيا وليس مجرد زينة أو حلة كما هو الحال لدى مهووسى الحداثة وما بعد الحداثة .

لقد عمد القاص إلى لغة السينما لغة السرد في تقطيع المشاهد إلى لقطات وفي توليفها ضمن أنساق السرد بما يخدم دواعي التحضير انبعاثا لحركة الفعل الذي يوجز عرض المشكلة حيث تتألف اللوحة الأولى بزيارة المريض في حجرته ووصفه للحجرة إلى دخول الممرضة ووصف الممرضة " وتمنيت لحظتها .... لو كان راقدا بالدور العاشر واصعد السلم خلفه درجة ... درجة ... لأمتع ناظرى باهتزازات ردفيها واستواء

ظهرها " هذه هى الحقيقة . ثم يرجع بك مرة أخرى فى نفس السطر صـ١٥ حتى لو لوى كاتب او ناقد سلفى بوزه وامتشق قلمه وراح يلعن جدودي صـ١٠ وفى صـ١٤ فى وسط الصفحة (قطع المشهد) _ استدراك حتى صـ ١٥ .

ولا أجد غضاضة أو حرجاً فى أن أقص إليك بواقعة قد يجد المتطعون من القراء والنقاد على السواء أنه لا ضرورة لها ولا فائدة منها ولا تخدم النص الذى أكتبه ولكن أتسمت :

اللوحة الثانية : عودة إلى المتن يرجع إلى الحكى مرة أخرى ثم يأخذك إلى لوحة رابعة وهو يزور صديقه فى البلد ويقابل زوجته سلوى ومن هذا وذلك يأخذك إلى عالمه : حاشية ثم عودة مرة ثالثة إلى المتن ثم يأخذك بعد ذلك إلى الرؤى الرؤية الأولى ص ٢٥ ثم الرؤية الثانية ثم الرؤية الثالثة وعودة أخيرة إلى المتن كل هذه المداخلات والدلالات الرمزية تجعلك تلهث وراء مايقصده المبدع وما يريد أن ينقله لك وهذا قد أخذنا الى التجريب والتحديث والتطلع الى فضاءات جديدة هذه الفضاءات قد ركز عليها فى قصة الزيارة التى لا أعتبرها إنها قصة قصيرة ولكن أعتبر نص حكائى به كثير من التحديث والتجريب وهى قصة طويلة وهذه القصة تشكل حالة إبداعية متناغمة ومتسجمة تؤكد على خصوصية مبدعها وسعيه المشروع لتكون له بصمته المميزة فى ميدان فن القص .

تحولات الرؤى ــ بين اللغة والأسلوب

اما قصته الأخرى فى نفس الكتاب وهى أيضاً تعتبر قصة طويلة تميزت بالحوار المكثف وتميزت بلغة الكاتب حيث كانت لها أهمية وعناية بالفتين منطلقاً من أن الأدب فن آداته الكلمة ولغة الكاتب بشكل عام سليمة كما أن اللغة عنده تؤدى إلى المهام الدلالية والمعرفية بالإضافة إلى الوظائف الفنية والجمالية وتشكل بمجموعها حالة من حالات الاستفزاز الجميل حيث يعتمد الكاتب على اللعب بالألفاظ والتراكيب فى سعى واضح لكسر حاجز رتابة اللغة بالإضافة إلى التهكم والسخرية التى تعتبر ملمحاً أساسيا فى لغة وأسلوب الكاتب :

" الشمس كرة صغيرة فى الأفق والأستاذ يمد يده " يهرش ساقه بقوة " تسرى رعده خفيفة في جسد عبد الله وهو يرى: " القيح والدم الفاسد " ص٣٦ وتعالو ا نقرأ هذا الحوار لنعرف مدى ذكاء المبدع للتعرف على شخصياته ففى ص٤٠

تقبل الله يا أستاذ

احتضن الأستاذ يده وقال

تقبل الله منا ومنك

وملتفتا إليه
= من أنت
- عبد الله النهرى
= من أمك :
عبد الله ضاحكاً
- ولماذا أمى
= الست بلدياتى
- نعم
= إذن قل لى من أمك ـ أقل لك من أنت
عبد الله ضاحكاً
- صدقت يا أستاذ صـ٤٠

ولا ينسى المبدع أن يضع أمام الحوار علامة تدل على المتكلم فعلامة (-) كلام عبد الله ، وعلامة (=) حوار الأستاذ فيأخذك هذا الحوار من خلال العلامات حوالى ثلاث صفحات متتالية حوار أقرب إلى النص المسرحى ليعطى لك فكرة ودلالة للشخصيتين أبطال القصة الذى تسرع فى قرائتها فتأخذك إلى دلالات معينة ورموز وشخصيات أخرى فى عالم الحكايات الشعبية ونستطيع أن نجزم أيضا أن هذا الحوار جاء من ضمن الفنية العالية التى يبدعها القاص مع صرامة البناء دون الثرثرة أو الوقوع فى أحبولة الإسهاب فى الحوار وإنما يركز النص – استهدافا للصرامة على الحوارات الدالة والتى لا تتضاد مع طبيعة نصه وآليات نموه فيحطم ما يسمى : بوهم الحدث المشهدى كما يعبر إيخنباوم(٥)

وإذا كان تحطيم الوهم المشهدى عبر تقليص الحوار يقربنا إلى طرائق الفولكلور فى النص مما يدل عليه هذا الحوار وتحطيمه المرآة الشابة

- - عندنا سمك يستاهل بقك يا أستاذ تمام أنت والأستاذ
= انا ضعيف قدام السمك ـ أما الأستاذ مالوش فى السمك .
- خير ربنا كتير عندنا لحمة وفراخ ورز ومرقة
= خلاص الأستاذ يأكل لحمة وفراخ مع العجل اللى وقع ده وانا اكل معاكم سمك
- - ما خلاص بقى يا أستاذ تمام ـ الرجل قال لك توبة بعد التوبة
= بالزمة ياله ما هي اللى كانت بتشجعك
هى منسحبة تاركة خلفها ضحكة طويلة ممطوطة مسرسعة صـ٤٦

ونلاحظ أيضًا أن هذا الحوار جاء باللغة العامية الصرفة بعكس الحوار مع الأستاذ تمام وعبد الله حيث كانت الفصحى هى الغالبة وهذا

يؤكد ثقافة المبدع فى الحوار بين الشخصيات كما وصفه ارسطو فى كتابه : فن الشعر

ونجد تقنية فنية أخرى تهيمن على هذا النص واعنى بها الخطاب النصى اى أن هاجس النص اللائذ بالإبلاغ والثانى للمسرحة وخلق الوهم المشهدى ويعنى أن هذا الخطاب النصي يتمثل فى تخليص المواقف واختزالها إن انتقال الأستاذ تمام مع عبد الله من العزبة إلى المقابر ثم إلى الخوص كلها مواقف دعمت القص والخطاب النصى

وتقف استفادة النص من طرائق التشكيل الفولكلوري عند تكييفه لصيغة القص الشعبى

: يقف الأستاذ أمام احد المقابر فى جلال وخشوع .

وقع فى قلب عبد الله وهو يرى القبر ينفتح وفى لحظة زمنية كالومضة يرى القبر كطاقة نور يتسع شيئا فشيئا ويصبح باتساع الكرة الأرضية والأستاذ تمام سابحا فى النور وامرأة حسناء ترتدى حلة خضراء يشع وجهها بالضوء الباهر .. تمسك رأسه بين يديها تهزه يمنة ويسرة وتبتسم وصوت قوى يتردد صداه فى كل مكان صـ٥٠ .

ويبدأ بعد ذلك حوار فلسفى بين عبد الله والأستاذ وفجأة ينتهى الحوار أى الخطاب النصى صـ٥٣ (يتوقف الأستاذ أمام خص على رأس غيط الذرة) وندخل إلى منطقة ثالثة فى هذه القصة منطقة قص شعبى عن الثعبان والذئب ويصنع الكاتب الأحداث فى سياق يبرز دلالات جديدة .

- خذنى تابعاً لك يا أستاذ

الأستاذ

- اتبع الله يا ولدى

عبد الله

- رئيس التحرر

الأستاذ

- اتبع الله يا ولدى صـ٦٤

لقد نجح القاص مجدي جعفر فى هذا النص أن يجعل من المعتقدات والممارسات الشعبية والطقوس المحفورة داخل أعمق أعماق النفس البشرية نسيجاً مضفورا بجدارة من خلال هذا النص غير مقحم أو مفتعل وبحيث تصبح اى محاولة لتعديل ذلك النسيج أو التدخل فيه بالحذف أو الاختصار عاملاً هادماً لأصالة النص بأكمله .

إنكسارات الرؤى ... وملامح القصة القصيرة

ونأتى إلى الجزء الثالث من نصوص .. قصصية (الزيارة ... وتحولات

الرؤى)

وهى إنكسارات الرؤى .. كتبت هذه القصص فى الفترة من ١٩٨٣ – ١٩٩١

صـ٩٥ وتضم سبع قصص قصيرة وهى تنتمى إلى بنية القصة القصيرة وإذا كانت الفكرة فى القصة القصيرة شرطا أوليا فإن الأسلوب هو الأهم وعليه تتوقف جاذبية النص الإبداعي. قصة كان هذا النص أو قصيدة . وأهمية الأسلوب بالنسبة للقصة – والحديثة منها بخاصة أنه يعمل على الابتعاد بها عن مناخ الحكاية التقليدية الساذجة ويسعى إلى تحويلها من سرد نمطى بارد إلى

عمل فنى ينبض بالحيوية والجمالية المرهفة تلك التى تجذب القارئ وتستحوذ على وجدانه وتجعل من القراءة لحظات فرح وانتشاء واتصال دائم بنماذج من الحياة والناس فى مناخ من الشاعرية والتداعيات والتجارب المعنوية والفنية (٦)

ففى هذه القصص القصيرة ترابط بين الشخصيات بعضها وبعض والمحنة التى يتعرضون لها وخصوصاً حرب العراق والكويت حيث ركز عليها القاص من خلال ثلاث حكايات (قصص) مصرى ١ ، مصرى ٢ ، ليلة كان القرار . هذه القصص تدور من خلال لغة شعرية فاتنة يلامسها الكاتب والتى تدور موضوعاتها بطريقة غير مباشرة حول محنة الكويت التى قادت فيما بعد إلى محنة الأمة العربية كلها والكاتب لا يرصد المحنة من خلال حكايات مباشرة أو وقائع وأحداث محددة بل من خلال موضوعات إنسانية بسيطة ومؤثرة ربما لم ينتبه إليها أغلب الذين كتبوا أعمالاً أدبية عن تلك المحنة الخانقة وآثارها التى تحقق المزيد من الآلام النفسية والجسدية تناولها المبدع مجدى جعفر بأسلوب فنى رائع به كثير من التعبير الشفيف الذى يوقظ فينا إحساساً لذيذاً بشاعرية الأشياء من حولنا وبعبثية القدر .

: تغلبت الشمس على الظلام وهزمت الضباب .انفتحت نوافذ البيوت والأبواب وبدأ الناس يفرون في الشارع ارتديت القميص الحرير والبنطلون الأنيق وتعطرت وصنعت كوباً من الشاي وجلست انتظر الصديق وبينما رفعت الكوب إلى فمى وهممت أن أشرب سمعت المذيع يعلن بأسى : نبأ احتلال الكويت .

ارتجفت يداي ووقع الشاى ساخناً على القميص والبنطلون فانحرق جلدى وانكوى قلبى وظللت ابكى وابكى صـ٧٤

انظروا إلى عبثية القدر بالنسبة لشاب مصري انتظر فرحة السفر إلى الكويت وعندما هم بانتظار الصديق يسمع عن احتلال الكويت .

هذا السرد والشاعرية فى النص القصصى من ناحية الجانب الدلالى للغة من خلال لغة تصويرية شديدة الالتصاق بالواقع المصرى واعتمد القاص فى "انكسارات الرؤى" على التناغم الدقيق بين الشكل والمضمون بحيث أصبحت تلك اللغة باحتوائها على بضع خصائص أسلوبية بمثابة شاهد على كتابة "مجدى جعفر" ويرجع ذلك إلى أن المبدع بداية قد نجح فى أن يتكئ على واحدة من أعظم خصائص اللغة العربية وهى قدرتها التصويرية المذهلة دونما لجوء إلى المجاز أو البلاغة معتمداً على جدلية اللقطة / الصور ، والقدرة على خلق الفعل وتحريكه فى آن واحد .

إلتقاطات ذكية وساخرة:

ولمجدى جعفر إلتقاطات قصصية غاية فى الذكاء والسخرية والطرافة النابعة من سوداوية الموقف ويحدث قصصه القصيرة من منطلق الأيديولوجية الخاصة به وبالمتغيرات التى حدثت بالمجتمع المصرى واهتم بالشكل الذى هو العنصر الاجتماعى للأدب كما يعلمنا جورج لوكاش على شرط أن نفهمه على أنه آلية تكوين النص وبنيته ومن ثم فهو فى مستواه الأرفع مناهض للواقع لأنه يحاول إعادة إنتاجه وتنظيمه فمثلاً فى قصة "الصراماتى" صـ٩٥ يلتقط لقطة ذكية فى المجتمع المصرى وهى سرقة الأحذية من أمام المساجد فيدهشك من أول النص حيث يقول :

يذكر الحاج محمد أن أول حادث سرقة للأحذية بدأ فى جامع النصر الكبير وأن اللص بدا بحذائه اللامع المتين قال له بعض المصلين يواسونه (أخذ الشر وراح) تكررت السرقة في مساجد أخري وظلت تتكرر لأسابيع وربما استمرت لأشهر وأخيراً أمسكوه متلبساً وأشبعوه ضرباً بالنعال وكانت الأولاد التى أشارت إليهم أصابع الاتهام أكثر طرباً بالقبض على اللص .

حاول معى أن تقرأ هذه الابداعات وهذه اللقطة الذكية وهى سرقة الأحذية ثم اختفاء اللص ورجوعه بعد عامين ينادى : ورنيش – بوية – تلمع يا بيه ، ثم تفاجأ بأن القصة وبطلها الصراماتى تتحول إلى منطقة أخرى وهى منطقة النكسة إقرأ صـ ٧٦ من النص :أيام عصيبة يمر بها ، ما عاد العساكر يأخذون أجازات كسابق عهده بهم قليلون . قليلون جداً الذين يأخذون أجازات وما عادوا يهتمون بتلميع بياداتهم يطرق بفرشاته على الصندوق وينادى بصوت حزين : ورنيش .. بوية .. تلمع يا بيه .

يحول إليك وجهه عنه ولما أدركه اليأس وقرصه الجوع كان الوحيد بين الجموع الحاشدة الذى يقول: تنح .. تنح .. ولكن صوته يذوب فى أصوات الجماهير الصادرة لا.. تتنحى .. لا تتنحى .

وبعد ذلك تفاجأ بالزمن يتغير ونأتى إلى حرب اكتوبر وتغير فى المجتمع المصرى ففى ص ٩٨.

فى الوقت الذى انطلقت فيه الطائرات من مطاراتها وخرجت المدافع من مخابئها . انطلقت الزغاريد فى السوق وصيحة الله إكبر للجنود على الشاطئ الآخر للقناة لاقت صدى لرواد السوق وسوقاً بعد سوق أحس الصراماتى أن نجمه أخذ فى الأفول فبادر باستئجار محل كبير بشارع النصر الرئيسى فى المدينة ووضع على واجهته يافطة كبيرة كتب عليها احذية وخردوات لصاحبها ......

ففى هذه القصة القصيرة أربع تغيرات فى الأزمنة (١ ، ٢ ، ٣ ، ٤) والأماكن وهى براعة من المبدع (مجدى جعفر) فى تكثيف الحدث الدرامى لينقل لك الواقع المصرى من خلال حياة الصراماتى .

❖❖ رؤى قصيرة جداً :

إما المجموعة الأخيرة فهى رؤى قصيرة جداً من ترنيمة البوح الطويلة جداً ٢٠٠٥ وهى قصص قصيرة جدا دون أى عنوان يذكر وحين تقرأها لا تدهشك وعجزت عن التكثيف الفنى وتركيز اللقطة القصصية وليست هناك الصدمة التى تعتبر أهم خصائص هذا النوع من القصص .

ولا أعرف لماذا ضمها إلى هذه النصوص القصصية ولكنى مقتنع تمام الاقتناع أن مجدى جعفر امسك بأدواته الفنية فى هذه النصوص الذى ضمها فى الزيارة .. وتحولات الرؤى .. والذى اتسمت بنسق بوليفونى خاص يكشف عن سعى المبدع إلى خلق رؤيته الفنية التى تتفاعل مع الواقع وطبيعة الصراعات والظروف الاجتماعية والتاريخية .

وفى ختام هذه الدراسة المتواضعة لا يسعنى إلا أن أؤكد أن القاص مجدى جعفر أديب موهوب وشديد الإخلاص لفنه القصصى جرئ فى طموحاته الفكرية مجتهد فى التطور والتجديد .

المصادر والمراجع

١- ثناء انس الوجود الحداثه في القصص القصيره – فصول – المجلد الثامن – مايو ٨٩ ص١٧٤

٢- محمد السويرتي مقالة.مساهمه في بويطيقيا البنيه الروائيه الجنوبيه . عالم الفكر –المجلد- الثامن عشر – العدد الأول يونيو ٨٧ ص٨٩

٣- محمد بسام. مقالة .. تجربة قصصية _ مجلة الكويت _ العدد ٢٤٤_ فبراير ٢٠٠٤ ص٦٠

٤- مجدى جعفر الزيارة . وتحولات الرؤى _ نصوص قصصية _ سلسلة خيول أدبية

٥_ إيخانبوم _ حول نظرية النثر في نظرية المنهج الشكلي _ نصوص الشكلانية الروس ترجمة إبراهيم الخطيب ط١ بيروت ص١١٠

٦_ د. عبد العزيز مقالح مقالة عن شعرية النص القصصي _ مجلة الكويت _ العدد ٢٧٥ ديسمبر ٢٠٠٦ ص٦٣

(٤) دلالة العنوان فى القصة القصيرة
ليست كغيرها .. نموذجا
لمحمود الديدامونى

بقلم / صادق إبراهيم صادق

حين يقرأ المرء الكتابات القصصية لمحمود الديدامونى ، قراءة عادية ، لانتابته رؤية غامضة حول طبيعة الشكل الذى يصور به موضوعاته وأفكاره ، ولكنه بعد أن يعاود قراءة هذه الكتابات بهدف البحث والتأمل حتى تنشأ صعوبة أساسية من طبيعة الشكل الفنى / القصصي الذى يسيطر على مجمل تلك الكتابات .

والديدامونى له رغبة شديدة فى خلق شكل قصصي مستمد من حضور تجربته الفردية ويقودنا إلى استشعار أكثر من احتمال امام كل قصة .

وقصصه القصيرة قد تكون قصة قصيرة وفق بعض الشروط وربما حققت إحدى القصص شرطا لا تحققه الأخرى ، بل ربما حققت أكثر من شرط وهكذا .

- قد تكون صورة فنية لحالة شعورية ما مثل قصة (ليست كغيرها) .

- قد تكون مشهدا دراميا محددا غاية التحديد مثل قصة (حمى الطريق)

- قد تكون صيغة قصصية لها شروطها الخاصة (الهروب إلى المعتقل. تحاول غزو وجهى) .

قد تكون كتابات قصصية غير مكتملة ، كتابة تمثل نواة لتجارب قصصية أكثر رحابة وتنوعا (قصص قصيرة جدا " ارتطام . براءة . اصدر أحدهم صوتا ")

وأول ما يلفت النظر هو العنوان " ليست كغيرها " عنوان المجموعة القصصية .

إن العنوان عند الديدامونى يعبر عنه أفضل تعبير من خلال معايشة صادقة لهذا العنوان ، وعناوين قصصه القصيرة وحسه الإنساني العميق ، فليس العنوان مفصحا الإفصاح كله عن المضمون ، لكنه ينبغى أن يشير إليه ، وعناوين قصصه القصيرة ملهمة لا نستطيع لها تبديلا لالتحامها بالنسيج الذي خرجت منه ، لتكون رمزا له ، وخير مثال على ذلك (تحاول غزو وجهى - من ثقب الباب - ليست كغيرها - فوضى أصوات الحيوانات - ارتطام - أصدر أحدهم صوتا) .

أما عنوان المجموعة " ليست كغيرها " فإنه فخ لقارىء المجموعةالقصصية ، فعندما تقرأ العنوان يتبادر إلى ذهنك أن هناك فتاة ليست كغيرها ، وعندما تقرأ القصة تفاجأ بأنك وقعت فى خدعة العنوان أو شركه ، فيشدك أول جملة فى القصة : ليست كغيرها (كالعادة إصحو مرغما ، الوك لقمة فى فمى وأخرج حيث يريد أبى .. لا افهم شيئا مما أفعل .. لكن أبى يقول أننى أفضل من أقرانى .. تمر الكلمة باردة على أذنى وأمارس خضوعى) صـ٢٧ من المجموعة القصصية ، ونلاحظ من ذلك انك تبحث عن الفتاة التى ليست كغيرها ، إلى ان تقرا فى آخر القصة ...(الليلة ليست كغيرها ، لن أخضع هذه المرة لأوامر ابى ، لابد أن أذهب إلى المولد تمردت على أبى ، صفعنى ، لم أهتم ، ضربنى بقوة ، صممت على الخروج هرول خلفى .. كنت قد أطلقت جسدى مع الريح ..

نظرت إليك ، لم أعهدك بهذا الشحوب قبلاً ، أخذتك معى إلى المولد ، لم يتغير لونك ، إنما تزداد شحوباً - اقرأ فى عينيك هموماً ثقيلة..

أشعر أنك لم تعد تستطيع الإنصات .. هيا تحدث .. انفض عنك همومك وأنا سأنصت إليك .. لاتهتم فالمولد ، ليس لى به طاقة .. أنت تعرف أننى تمردت على الأوامر فقط ، .. عذراً يا صديقى فقد تعودت الحديث إليك .. هيا .. تحدث .. أنا أسمعك يبدو أنها " الحمى " .. لا تتحرك .. سأنقذك يا صديقى مما أنت فيه - أمسكت غطاءين للأواني في كلتا يدي ورحت أخبطهما ببعضهما قائلاً فى جميع أرجاء المولد ..

يا سيدنا عمر .. فك خنقة القمر

يا سيدنا عمر .. فك خنقة القمر). صـ ٣٠

هنا الفعل واضح والدراما واضحة فى أول القصة (أمارس الخضوع) وفى النهاية ... فك خنقة القمر ، وصارت الليلة هى التى ليست كغيرها ، التى حاول أن يعتمد على نفسه وعدم الخضوع ، فهى فعلا ليست كغيرها .

ونلاحظ انه يتخذ من عبارة العنوان مرتكزا يساعد على الانتقال من

نقطة إلى أخرى ، ويجعل منه نغمة موسيقية منبهة للآذان ، لتواصل الاستماع ، ويحرص على أن ينفرد بذاته ، ثم ينتقل إلى متابعة السرد .

وهكذا بقية العناوين التى تميزت بها مجموعته القصصية .

كما تتميز المجموعة بتعدد الأفكار التى يطرحها كل نص ، وانفتاحها على الشكل الذى يصل إلى القارىء حسبما يمليه عليه ذوقه الأدبي ، وتفاعله مع الحياة المخبوءة فى الحياة شكلا ومضمونا ، ولذلك جاءت لوحة المجموعة على هيئة تمثال له أكثر من جهة متاحة للرؤيا والرأي .

ويتجه الديدامونى فى معظم قصصه القصيرة إلى الذات مباشرة ، بكل ما هى عليها من معاناة ، وتميز الذات المباشرة بحضورها الدرامى المستمر . - وعدم انقطاع النظر إليها ، مهما تراكمت التوعات الذهنية حولها ، ومهما استطالت الأحداث والمواقف ذات الإطار الواقعى / المادى الملموس .

فهناك إصرار من الديدامونى على أن يجعل من الشحنة الذاتية صيغة قصصية .

إننا ننظر إلى هذه المجموعة القصصية على أنها فعل درامى ، عام يختزل تجربته الذاتية فى الحب والكراهية ، وفى الميت والحياة ، والتشاؤم والفرح ، وفيما هو روحي او مادى ، وفيما هو فلسفى أو ما هو تلقائى .. ففى قصة " الحصار " نسوق من النص (قوة داخلية تدفعنى للمقاومة .. تصرخ فى .. كرر المحاولة .. تصل المسافتين الأجزاء مداها .. ادقق النظر .. اجد الأجزاء مربوطة إلى خيط يشدها .. تزداد الشقوق عمقا واتساعا .. استمر فى محاولاتى .. الخيوط لم تعد تحتمل لكنها مازالت متماسكة .. أتحسس ممسك طرف الخيط الآخر .. غير محدد المعالم .. شئ يدفعنى لمعرفته .. أقرر الانتهاء من الأمر برمته .. لكن كيف ؟ ثمة صراع داخلى يقتلنى .. شئ ما دفعنى للخروج .. تحدثت .. بدأت الخيوط تتمزق شيئا فشيئا .. احسست حطاما زلزل اركانى لم افق منه حتى رجعت بها ممسكة بيدى ترتدى فستانها الأبيض الشفاف المزركش .. درت ابحث فى أنحاء الدار لأخبره بما كان .. تحسست رائحتة .. تلاشت .. لم يعد لها أثر .. فتحت باب الدار .. تراءى لى على البعد شبحاً يحاول اقتحام أحد البيوت !)

اعتمدت أن اسوق النص السابق مؤكدا المفردت المعبرة عن ورود الفعل والصراع الداخل بين التشبث بالحياة(رجعت بها ممسكة بيدى ترتدى فستانها البيض المزركش) وبين الموت : (شبحا يحاول اقتحام احد البيوت)

وهذا ادى إلى تماسك الحدث الدرامى بالقصة ويفيد الطاقة التعبيرية فى حدودها .

وفى قصته القصيرة " سرب عرضى " (حتى التوقيع على اوراق وجودى لم يعد مجدٍ ، عذرا يأمى .. اعلم انك تتمزقين من داخلك .. كما اتمزق .. ساقاوم ، هذا حقى .. لن اتركه ، ولكن ماحيلتى ؟

هذا المونولوج الداخلى ... الذى يجلد به ذاته (سيكون معى صابر وصبرى وغريب تعرفينهم) .

هذا تعبيرا عن تمسكه بالحياة وطلبه للهجرة ، وهذا ما يجعل استخدامه الفنى المتميز من خلال المونولوج الداخلى ن وتوظيفه للعنصر الحيوى وإحساسه الداخلى ، ويتأكد ذلك من خلال الفعل الدرامى ، من خلال دراما الفعل كأنك تشاهد فيلما سينمائيا .

ففى قصة " شتلات " (الريح تقترب من العاصفة .. تنتزع بعض النوافذ ، تهاجم نافذتى .. تحدث ضجيجا ، تنتاب عقلى نوبه هيستيرية .. تتسلل العاصفة إلى اذنى .. تلفحهما .. اتحسس جبهتى ، مشتعلة ، تطال شتلاتى) .

هذا الشعور يتمثل بشكل اساسى وراء المفردات والصور والمواقف الكثيرة المتكرر منها وغير المتكرر ،، ويأتى هذا الشعور فى تشكيل الفعل الدرامى الذى هو من اهم مميزات القصة القصيرة .

محور الحب والجسد عند الديداموني

تقف المرأة على نقطة التماس الحساسة فى حياة الديدامونى ، وفى خط تفكيره ، فالمرأة لعبت دورا حاسما فى امتحان آدم ، وما زالت تمثل هذا الدور فى حياة الإنسان على هذا الكوكب ، فالمرأة روحا وجسدا وفكرة تتفتق فى ذهن الرجل ويتيقظ معها الحب ، ويكون الرجل امامها بين حالتين ، إحداهما سمو ، والأخرى هبوط ، فإن هو استجاب لدواعى الروح وحرر نفسه من قيد الجسد ، فسيتحول إلى طائر يغرد فى سماء الحب البهية ، ويصير عذريا يغنى لصورة يستخلصها خياله من ما يفيض به وجدانه ، فى معانى الجمال والحب والهيام ، وذاك هو الشاعر العاشق الذى يتفوق على جسده ، وينجح فى اقسى امتحان فى حياته .

اما إن هو خضع لمتطلبات الجسد واستجاب لدواعى الغريزة البهيمية ، فهذا سقوط وخطيئة .

ولقد وقف الديدامونى امام المرأة على هذا المفترق ، ففى قصته " حمى الطريق " هذا العنوان الذى يدل على دلالة معينة قد قصدها الديدامونى وتعالوا نقرأ معا هذا الحوار صـ ٢١

قالت فى جرأة : : اما زلت عند هذه النقطة ؟

أية نقطة ؟

الرجل والمرأة تلك العلاقة المحسوبة بينهما ..

هذا مايجب أن يكون

هذا منطق شهواني بحت

لب العلاقة بين الرجل والمرأة هو الشهوة

أعتقد أن مثقفا مثلك يجب أن يكون قد تعدى هذه المرحلة .

القضية محسومة منذ القدم ، وليس من اليوم .. كما أنها لاتستوجب مراحل للتفكير

راديكالي

ياسيدتي إن خير دليل على ذلك يبدأ عند قابيل وهابيل واختيهما

هذا أمر يتعلق بكم أيها الرجال

كيف والغواية عندكن ؟

المرأة سكن وأساس العلاقة هي المودة والرحمة

هذه علاقة الأزواج

وقد أغتصب الزوج حق زوجته) .

هذا الحوار الرائع بين الرجل والمرأة في حجرة ما ، في فندق ، هذه المحاورة جعلتني مشوقا بملاحقة القصة ، ونهايتها ، وفوجئت بكثير من الانفعالات الدرامية ، بين الرجل والمرأة وكأنني أشاهد مشهدا مسرحيا أمامي على خشبة المسرح حيث كل ركن في هذه القصة على الحوار الذكي ، بينهم ومن خلال الصور واللغة والسرد يجعلك تتخيل هذين الشخصين ، وانك تحاورهما أيضا ، وتدخل في نقاش معهما ، إلا أن يفاجئك بالفعل الدرامي والحدث الذي يهزك ففي صـ٢٢ (تحركت نحوي بانسيابية الغزال ، ازددت اشتعالا مدت يدها إلى حقيبتها ، أخرجت شريطا ناولتني حبه منه ، قادتني إلى سريري أحسست بارتجافة جسدي لفتني في بطانية ثقيلة .. أخذني النوم .)

وبذلك شعرنا بالجو الذي أراده الكاتب أن يصوره لنا من خلا ل المحاورة بين الرجل والمرأة والذي هو في نفس الوقت تفكير الكاتب وصدقه مع نفسه بالنسبة للمرأة .

السمات العامة للمجموعة :

هناك مستويان فنيان خطا المؤلف في الأولى منها خطوات متقدمة على الأمام ، وهذه القصص كتبت بحذق شديد ، ومهارة فائقة ، إنها قصص لا تصدر إلا عن محترف أصيل ذو دراية بأصول ودلالات فن القصة القصيرة ، أم الجزء الآخر فهو قصص قصيرة جدا .

وقبل التعرف علىخصائص هذه القصص ينبغي الإشارة إلى ان القاص

لا يختار لقصصه العناوين المطولة ، ولكن العناوين تدل على حالة نفسية او اجتماعية مثل (حصار - حمى الطريق - سرب عرضى - تحاول غزو وجهى) او يرمز على موقف اجتماعى مثل (المصفصافة - ملاحقة - ليست كغيرها) او ما يأتى فى صيغة سؤال مثل " لماذا الآن ؟ "

لقد وفق القاص فى أن تشع مجموعته القصصية بإشعاعات كثيرة وان تحمل رؤية متقدمة سخر لها ادواته الفنية بحيث انها اكتملت فنيا وموضوعيا . وحرص على ان تكون جمله من ناحية وعبارته من ناحية اخرى قصيرة إلى ابعد حد ، واستخدم الأفعال الدالة على الحركة والتوتر والصراع بشكل جيد ، ولا تجده يسرف فى استخدام حروف العطف ليربط الجمل بعضها ببعض ، ولكنه ينتقل من حركة إلى حركة ومن فعل إلى فعل ومن انفعال إلى آخر دون انتظار لعوامل الربط ، فهذا يؤدى إلى غثارة انفعال القارىء ودفعا له كى يعيش التوتر والقلق والترقب ، ولتنتقل إليه عدوى الحركة والتوثب ، ولعله اراد ان يبتعد عن خلق الجسور بين الجملة والجملة المجاورة حيث أن الجملة الواحدة القصيرة تؤدها بدورها المحدد الذى لا تتعداه ، وتأتى الجملة التالية بما خطط لها لتطبع انطباعا خاصا بها هى وحدها -وهكذا ، وما على القارىء إلا ان يؤدى مهمة المتابعة والربط والتفكير والتخيل ثم المعايشة الكاملة مثل(المصفصافة - من ثقب الباب - ملاحقة - الهروب على المعتقل).

أما الحوار:

نادرا ما يكون الحوار عنصرا اساسيا فى البناء المعامرى لقصصه القصيرة ، ربما لأن جمله القصيرة ليست إلا حوارا مشحونا إلا بالإيحاءات والدلالات والصور والمعانى ، وعندما تكون هنالك للحوار ضرورة موضوعية او فنية فإنه يقتصد كثيرا فى جمله بحيث يأتى قصيرا ومكثفا ومركزا وأكبر دليل على ذلك قصة " حمى الطريق " .

ومما يلفت النظر أن القاص لم يستخدم قبيل كل جملة حوارية افعال القول كما هو مألوف لدى بعض المبدعين ، حين يبدأ الحوار بالفعل قال.. أو قالت .. او قلت .. إنما هنا يمهد للحوار بفعل يكشف عن الحالة النفسية او عن طبقة أو أى نوع من الحركة المصاحبة لمن يصدر عنه الصوت فمثلا فى قصة " من ثقب الباب " صـ٢٣

- (جدتى لازم نشترى سم
- لا
- نشترى سم
- لا
- ما العمل ؟

- لا تشغل بالك)

هنا يكشف الحوارعن الحالة النفسية للطفل وللجدة ولخوف الطفل من الفار ، أما الحركة المصاحبة فتأتي من هذا السرد من نفس القصة(ترد وهى تجفف إصبعها من دمائه .. أحسست انها عازمة على شئ .. أخبرت أبى وأمى ، حاولا إقناعها بالعلاج ..)

هنا تكون الحركة المصاحبة عن طريق السرد لينقل لك الفعل الذى يريده أن يصل إلى القارىء .

وهو لا يكتفى بذلك بل انه يحدد صدى الجمل الحوارية عند الطرف الآخر المشارك فى الموقف الحوارى ، وإن لم ينطق بكلمة فضبط الكلمة او الانفعال او ما قد يصدر عفوا من صوت ، إنما هو متمم للموقف الحوارى من ناحية ومهم بالنسيج العام للقصة القصيرة ككل .

عن الجمل الحوارية يسبقها حركة مثل قصته " الهروب إلى المعتقل " ص٤٩ : (طمأنت نفسى .. فقد مضى الخوف إلى الأبد حيث لاعودة .. الأصوات المتداخلة تتزايد والحركة لاتتوقف .. تبدو الأشباح امام عينى .. تتمايل ، تعدو .تقفز .. تحكم حصارها حولى .. وأنا لازلت أقاوم فكرة الخوف -صرخ احدهم : اخلعى قرطك الذهبى .. ففعلت ، اخلعى أساورك وحليك .. فعلت ، اخلعى .. اخلعى .. فعلت ..) .

فى هذا الحوار يجىء الفعل والانفعال ثم الحركة وبعد ذلك الحوار .

وبذلك فإن السمات الفنية التىذكرتها تتوافر فى معظم المجموعة القصصية وهى تعتبر خصائص فنية وصلت بهذه القصص إلى حد الجودة والدقة والإحكام ، ونستطيع ان نضيف على ذلك محاولته الإقدام فى أن ينوع فى طريقة السرد القصصى كما ذكرنا وفى الشكل الذى يقدم به الحدث.

الرمزودلالته:

أما الرمز فى هذه المجموعة فقد اتجه الديدامونى إلىالرمز فى بعض قصصه ، مثل (حصار . الصفصافة . تحاول غزو وجهى . الهروب إلى المعتقل) . ولا نعنى انه يوغل فى استخدام الرمز ، او انه يجرى وراء الإغراب ، أوالغربة . ولكننا نستطيع ان نلتمس لكل قصة من هذه القصص الجيدة بعدين أو مستويين ، إذ يمكن تأويل الحدث او الشخصية فى كل منها فى ضوء أنها ترمز إلى فكرة أو إلى معنى ، وإلى موقف بذاته ، كما يدل به عناوين قصصه ، وإن كان الثابت فنيا انه وفق فى تشكيل الحدث وتقديم الشخصية واختيار الشكل ، بحيث لايبتعد بنا عن الواقع ولا يحيد عن الصدق الفنى ولا يمعن فى التعقيد او الإلغاز ، وانه تعمد أن تكون قصصه القصيرة مفهومة ومعقولة يلتحم

فيها الفكر والواقع والرمز ، وتنصهر الرؤية التقدمية فى قنينة الفن الصافية النقية ، ومثال على ذلك قصته " الصفصافة " ص٢٦

(عندما تفكر فى العودة ستجدها معلقة هنالك فى أعلى شجرة الصفصاف . عد بسرعة فقد سمعت أنها على وشك الرحيل ..

وعندما تعود لاتحاول البحث عنى فهذه المرة قد صممت على قرارى - ولم تعد لشجرة الصفصاف ظل ٠)

هنا الرمز إلى فكرة معينة ودلالة يريدها القاص ان تصل إلى القارىء عن طريق المعنى الذى يرمز إلى فكرة محددة .

اما المستوى الثانى : -

يتمثل فى القصص القصيرة جدا ، وتبدا بصفحة ٦١ ومجزئة إلى (١) ارتطام ، (٢) براءة ، (٣) أصدر احدهم صوتا ، (٤) ثقب ، (٥) بدون عنوان ، (٦) بدون عنوان ، (٧) بدون عنوان .

ولا اعرف لماذا هذا الترقيم فى العناوين وهى ، ارتطام - براءة - أصدر احدهم صوتا - ثقب ، لا أعتبرهم قصص قصيرة جدا ولكنها تدخل ضمن مجموعة القصص القصيرة لأنها حدث درامى من خلال ومضة تنويرية مكثفة للغاية ، ولا أعرف السرالذى جعل القاص يفصلها عن المجموعة القصصية وأعطى لها عنوانا آخر وهو قصص قصيرة جدا ، هل لأنها صفحة واحدة ؟ ...

ليس هناك قانون يحدد عدد الصفحات للقصة القصيرة ، ولكنه الحدث والفعل والسرد ، هو الذى يحدد نوع الجنس الأدبى سواء رواية أو مسرحية أو قصة قصيرة .

أما (٥ ، ٦ ، ٧) فهى من غير عناوين ، اللهم إلا الأرقام ، وهى عبارة عن مقولات ترجع للمبدع فقط ، ولا ينطبق عليها قصص قصيرة جدا ، أو حتى أقصوصة .

اما الغلاف فقد كان معبرا من حيث تصميمه الخارجى ، وخصوصا الغلاف الأمامى ، اما الغلاف الخلفى فقد جاء به ما يضمر فى فكر القاص (محمود الديدامونى) حيث جاء به رقم (٧) فى مجموعة قصص قصيرة جدا .

(يضعون قرص الدواء فى فمى لعله يشفينى . اراوغه فى فمى ..أنظر فى عيونهم - ادرك سأمهم .. أتحمل مرارته لأجل فكرة التقسيم .)

هذه هى فلسفة الديدامونى ، وأننى احترمها جدا ، وهذه هى فكرته التى يريد أن يوصلها للقارىء ، عبر سيمائية ودلالة معينة ، وتؤكد على خصوصية مبدعهاوسعيه المشروع لتكون له بصمته المميزة فى ميدان فن القص .

المصادر والمراجع

- مراد عبدالرحمن مبروك ـ التجديد فى القصة القصيرة المعاصرة ـ مجلة القاهرة ـ العدد ١٠٨ سبتمبر ٩٠
- د / نعيم عطيه ـ مؤثرات أوربية فى القصة القصيرة ـ فصول ـ ديسمبر ٨٢
- د / عبد الحميد إبراهيم ـ مقالات فى النقد الأدبى ـ دار المعارف
- د / عبدالله الغذامى ـ الخطيئة والتكفير ـ مكتبة الأسرة ٢٠٠٦
- د / محمد فكرى الجزار ـ العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبى ـ مكتبة الأسرة ٢٠٠٦
- محمد محمود عبدالرازق ـ فن معايشة القصة القصيرة ـ مكتبة الأسرة ٢٠٠٦
- ليست كثيرها ـ محمود الديدامونى ـ أصوات معاصرة
- القصة العربية أجيال وآفاق ـ كتاب العربى ـ عدد ٢٤ ـ يوليو ٨٩
- صبرى حافظ ـ تقرير فى القصة القصيرة فى المسح الاجتماعى الشامل للمجتمع المصرى ، ـ مركز البحوث الاجتماعية والجنائية
- مقالة سشلوفسكى من الرواية والقصة القصية ـ ت . سيزا قاسم فى مجلة فصول ـ القصة القصيرة ـ العدد الثالث من المجلد الأول عام ٨٢

(٥) عودة خضره الشريفة

د. عبدالله مهدي

نموذج لهوية التراث الشعبي في المسرح المصري

بقلم/ صادق إبراهيم صادق

مقدمة لابد منها :

لاشك ان استلهام مواد من الفولكلور / أو من التراث الشعبي القومي يساعد على نشر الوعي القومي بثقافة الأمه ويؤكد مشاعر الانتماء للوطن في قطاعاته المختلفة .. كما أن استلهام العناصر الفولكلورية أو استخدامها في أعمال محدثة يعطي للحديث آصالة وبعدا تاريخيا ، ولكن يجب أن يكون هذا العمل الجديد بإمكاناته الحديثة وسماته الفنية المتطورة ، مبرزا للخصائص القومية الإنسانية ومحافظا في الوقت نفسه على آصالة الإبداع " الفن الشعبي " دون تزييف أو تشويه ، وأن يكون اقتباس الفنان المثقف لعناصر المأثورات الشعبية إقتباسا فنيا يحفظ للأصل الشعبي روحه وطابعه الفني الخاص .

إن عملية أستلهام الموروثات الشعبية تخضع في حد ذاتها لقدرات الفنان الخاصة في استلهام موضوعه . عمله من الإبداع الشعبي . سواء كان فنانا تشكيليا الذي يصور مواضيعه من القصص الشعبي والسير والملاحم ، او شاعرا الذي يتغنى بجمال الزينة والحلي الشعبية ، أو مصمما للرقصات ، او أديبا يستلهم السير والملاحم الشعبية مثل عنترة بن شداد ، السير الهلالية ، ذات الهمة ، سارة وهاجر ، وغيرها من ملاحمنا الشعبية ، فالفنان المعاصر وبقدرته الفنية على التعبير له مجاله الرحب في أن ينقل ما يريد من الإبداع الشعبي إلى مجال تعبيره بالوسيلة التي يريدها أو الإسلوب الذي يراه ، ومسئولية الفنان الذي يقتبس عناصر أو موضوعات من المأثورات الشعبية لابد وأن تكون محددة في مدى استخدامه هذه العناصر استخداما جيدا أو صحيحا تبعا لوظيفتها الأساسية في الإبداع الشعبي . لذلك كان من الضروري أن ينتبه الفنان الذي يستخدم هذه المادة ويقتبسها إلى مدى آصالة هذه المادة في الإبداع الشعبي ، كما أنه من الضروري ايضا أن يتعرف الفنان على معنى دلالات وخلفية الموضوعات الشعبية التي يتناولها في أعماله الفنية المحدثة

حتى لا يدفعه حماسه وانفعاله الفني إلى استخدام عناصر وموضوعات شعبية هي في حقيقتها إبداع شعبي أصيل ولكن استخدامها في غير موضعها وموضوعها ، يقلل من قيمتها أو يغير من دلالتها أو يفسد من وظيفتها ، بل قد يسبب هذا الاستخدام الخاطئ رغم أصالتها في الإساءة إلى المجتمع نفسه مع مراعاة أن كل عنصر من عناصر الإبداع الشعبي مرتبط بغيره ، وكل مادة من مواد الموروثات الشعبية متصلة بغيرها رغم تميزها : القصد من هذه المقدمة أن تركز على مفهوم الفن الشعبي قبل الولوج إلى العالم المسرحي لعبدالله مهدي ومسرحيته " عودة خضره الشريفة " حيث ينتمي هذا النص إلى المسرح الشعبي أو مسرح السامر الذي كثر فيه الحديث وتنوعت فيه الآراء ، وأقيمت من أجله العديد من الندوات وبدون الدخول في التفصيلات والتعريفات الدرامية بين الدراما والمسرح وتعريفات أرسطو التي ليس لها مجال هنا .

نستطيع أن نؤكد أن تعاملنا مع المسرح الشعبي يركز على معيارين هما :

المعيار الأول : استلهام الموروث الشعبي ووضعه في سياقه التقليدي الممتد منذ تخلقه والمنتهي في الزمن الحاضر .

المعيار الثاني : القيام بإعادة صياغة هذا الموروث الشعبي صياغة فنية لا تطمس معالمه ولا تفرغه من محتواه الرئيسي في نفس الوقت الذي لا يقف به إلا لحظة زمنية لم يقف بها هو أصلا من قبل .

وعلى ذلك فالمسرح الشعبي الذي نستهدفه هو ذلك المسرح المتفجر من ذات النبع الذي تفجرت منه كافة موروثاتنا الشعبية ، وما زالت تتفجر تبع الوجدان الشعبي ومستهدفا التأثير بالإيجاب في العقلية الشعبية ، مسرح يعي المعاش ويسعى لتغييره .

وبالرغم من تعدد كتّابنا المسرحيين الذين تعاملوا مع التراث ومادته وصوره المختلفة فإن المرء لا يستطيع أن يغفل أن ثمة خصائص وعلامات في النص المسرحي تميز بين كاتب وآخر ، فهناك من يتعامل مع الموروث الشعبي كمادة تاريخية ساكنة تفتقد " ديناميكية الأحداث " وفاعلية التأثير ، وهناك من يتعامل مع هذه المادة كمواقف وحركة مستمرة تساهم في تطوير التاريخ وتغييره ، فالفكر الإنساني خليط من البنيات التراثية التي فرضت وجودها انطلاقا من جدلية التأثر التأثير ، وكل تراث إنساني لا يؤكد استمراريته في حركة التاريخ لا يعتبر أصيلا ، وقد حدد الدكتور / عز الدين إسماعيل العلاقة بين الكاتب المسرحي والتراث الشعبي في مستويين ـ مستوى الإغراق في الاتصال أو " الاتصال الكامل " ، ومستوى مواجهة التراث أو " الاتصال والانفصال " وأشار د /

عز الدين إسماعيل إلى أن هناك مستويين بين هذين المستويين تتدرج تصاعديا من المستوى الأول إلى مستوى " استعادة التراث " مع بعض الإضافة إلى مستوى الاستلهام الجمالي شكلا وموضوعا إلى المستوى الأرقى والأكثر فاعلية مستوى المواجهة مع التراث أو الاتصال والانفصال . وبالرغم من تحديد هذه المستويات فإن ذلك لا يعني وضع حدود فاصلة بينها ، فقد ينتقل الكاتب المسرحي من مستوى إلى آخر صعودا أو هبوطا ، أو قد يخرج من المستويين ، أو قد يجمع بين أكثر من مستوى في عمل واحد وفي جميع الأحوال فإن معيار هذا التعامل يتوقف على ثلاثة عوامل ، وعي الكاتب بالتراث وبإمكانيات مادته ومفرداتها في تشكيل العمل المسرحي ، والوعي بالواقع المعاش وبمعطياته وبأبعاده وعلاقة هذا الواقع بالماضي وبدرجة الاتصال به ، ثم وعي الكاتب بدوره التاريخي في الكشف عن العناصر الحيوية والفعالة للتراث ، ورفض العناصر المعوقة لاستمرار الحركة وفاعليتها .

عودة خضره الشريفة ..واستلهام التراث الشعبي

وانطلاقا من الإيمان بأن الارتباط بالجانب الشعبي في التراث له مغزاه الواضح بالنسبة إلى المسرح ، ذلك أن التراث الشعبي أكثر تمثيلا لروح الشعب ومنطقه وطرز تفكيره ومعاييره في تقدير الأمور ، انطلاقا من هذا الإيمان فقد لجأ المؤلف المسرحي عبدالله مهدي لصنع إبداعه المسرحي في عودة خضره الشريفة حيث عاد إلى التراث مستندا على نظريتين تمثل الأولى الوجهة النضالية للتراث ضد الشكل المسرحي المستجلب من الغرب حيث اعتمد على مسرح السامر .. ففي ص11 " من النص المسرحي ، الديكور ، في ليلة مقمرة من ليالي الصيف يجلس على مدار الساقية مجموعة من الناس مختلفة الأعمار وقد لبست ملابس العمل والفلاحين في الأرض وذلك لتفريق الأرض لشتل الأرز بها ، ومن الأفضل إجراء العرض في الخلاء بعيدا عن خشبة المسرح " .

حدد المؤلف هنا طريقة العرض بالنسبة للمخرج المسرحي من حيث تصويره للمشهد المسرحي والذي يدور فيه الحدث ، فابتعد عن الخشبة الإيطالية وحدد أيضا الشكل المسرحي وهوشكل المسرح الاحتفالي أو السامر .

أما النظرية الثانية : تمثل في توظيف هذا التراث مسرحيا بشكل يهز فكر الإنسان المصري والعربي لحثه على مواجهة كل لشكال السلبية والتقهقر ، وقد استعان عبدالله مهدي بأسلوب مسرح السامر وسمر الريف ومفرداته لتحقيق وجهة نظره هذه .لكن إلى أي مدى استطاع تحقيق ذلك هو ما سوف نقف على بعض منه خلال قراءتنا لمسرحيته "

عودة خضره الشريفة " .

اولا : استطاع عبدالله مهدي ان يتحرر تماما من التجربة التاريخية كما دونت أو رويت أو تغنى بها الزجالون ، وعاش التجربة الواقعية بكل ما تحمل من مآسي واحزان مستعيدا فقط من روح الماضي ليعبر عن جوهر الواقع فلا تعوزنا الفطنة الشديدة لإدراك أن المؤلف وصل بهذا العمل إلى مستوى المواجهة مع التراث أو الاتصال أو الانفصال .. وهذا ما سوف نقف على حقيقته من خلال السطور القادمة.

تطالعك من أول وهلة صورة الغلاف الذي هو عبارة عن لوحة زيتية معبرة عن الريف المصري بنخيله وبيوته وبقعة بيضاء (كالفانوس) وإذا دققت النظر سوف يكون على شكل قطار يتجه إليك ليصدمك ، هذا القطار هو الزمن الذي يأتي بمشكلاته وهمومه ، ونأتي إلىُ الإهداء ص٧ إلى رمزين شامخين من رموز الشجاعة العربية الأصيلة الفارس / عمرو موسى الأمين العام لجامعة الدول العربية .والإعلامي الكبير حمدي قنديل وإلى الشعبين الصامدين العراقي والفلسطيني .

وجاء بلقب الفارس وهذا اللقب من تراثنا الشعبي الأصيل ، الذي كان يطلق على أبطال الملاحم مثل عنترفبن شداد . أبو زيد الهلالي.

وكنت اتمنى أن يأتي بلقب لحمدي قنديل من التراث الشعبي وايضا لقب من التراث الشعبي إلى الشعبين العراقي والفلسطيني ، هذه الإهداءات جعلت لي مفتاحا لفهم النص المسرحي من أول كلمة في التشخيص .

أما شخصيات المسرحية فهي إحدى عشر شخصية تتنوع في وظائفها وملابسها وقد وصفها وصفا دقيقا من حيث السن والمؤهل وهذا جعله يخضع إلى المسرح الاجتماعي والذي يهتم بالتفاصيل الشخصية ويهتم بالدراما الأرسطية.

والمسرحية تقع في ثلاث فصول ولا أعرف لماذا الإصرار على ثلاث فصول علما بأنها تقع في ليلة مقمرة واحدة لا تستمر أكثر من ١٢ ساعة ، اي الأحداث في مكان واحـد وزمن محدد ، والشخصيات ثابتة ليس بها تطوير إلامن خلال الحوار والتشخيص وتعليقاتها على التشخيص .

استفاد المؤلف من المسرح الاحتفالي أو السامر وجعل النص المسرحي يدور في هذا الفلك حيث نبذ المؤلف تقاليد الدراما الغربية بمفهومها الأرسطي والعودة إلى المنابع المصرية الشعبية بهدف خلق مسرح مصري أصيل شكلا ومضمونا ، والواقع ان الفلسفة التي يقوم عليها هذا الاتجاه يمكن قبولها نظريا ذلك أن المسرح كوسيط فني ليس بالضرورة أن يكون مرتبطا بالدراما بشكلها الأرسطي ، وهذا ما يؤكد عليه

المؤلف الدكتور / عبد الحميد يونس بقوله أن من الخطأ البين ان نتصور الفن المسرحي عبارة عن ذلك الشكل المعروف في الأدب بالدراما ولأن التعبير الدرامي مقصور على الكلمات والعبارات الموزعة على الشخوص في صورة الحوار أو المناجاة أو التعليق الجانبي على المواقف والأحداث ... وعلى ذلك فلا داعضرورة أن يقسم النص إلى ثلاث فصول .

المشاكل الاجتماعية التي طرحها النص :

طرح النص المسرحي كثيرا من المشكلات الاجتماعية التي من وجهة نظري أن كل مشكلة بها من الممكن أن يكون لها نصاً مسرحيا خاصاً بها ، فمثلا " الزواج العرفي - الهجرة - الغزو الثقافي - الصراع الإسرائيلي - سيطرة أمريكا على العرب " لكن المؤلف كان يطرح المشكلة دون التعمق فيها ، أسبابها ، وإسلوب الحل ، فكان الطرح يأتي عن طريق الحوار ففي ص١٧ .. يعلق على الغزو الثقافي من خلال تركيب الدش :

(عواد : لسه بدري يا به ...الدشاش مش هتخليهم يزهقوا
الزاوي : دشاش ايه ؟
عثمان : دي ماليه سطوح العمارات في القاهرة يا خويا وبلدنا شفت فيها خمسة ولا ستة .
الزاوي : هي بتعمل إيه ..؟
عثمان : بتخلي التليفزيون يجيب الأجانب وهمه سايحين على بعض) .

ويأتي بعدها بالحل الذي يراه المؤلف مناسبا ، وهو في وجهة نظري لم يطرح المشكلة بطريقة عميقة ولا ايضا اقل .. لانه يريد ان يطرح اكثر من مشكلة اخرى ففي ص١٨ .

(الزاوي : يا ستار .. يا خفي الألطاف نجنا مما نخاف
عثمان : وبعدين .دا لو حصل حنضيع
مجاهد : ممكن يا عمي ما نضيعشي ولا حاجه .
عثمان : إزاي يا مجاهد ؟
مجاهد : نفهم دينا ونتمسك بيه صح
عواد مقاطعا : ويرضوا عاداتنا وتقاليدنا .. لازم نتمسك بيها ونحافظ عليها .. ثم لا ينسى أن يفكرنا أننا في المساء وما زلنا نتسامر بالحديث
عثمان : أمك وهدى وآمال جايين الأكل هناك اهم .
عواد : كويس .. الواحد جاع
مجاهد : .. دا الواحد ما يتمشاش في الجو ده خالص .)

ثم يدخل المؤلف على مشكلة اخرى وهي مشكلة استيراد الغذاء من امريكا والفرق بينه وبين الغذاء المصري ويتطور الحديث ليدخل

المشكلة الأهم وهي سفر ممدوح إلى العراق ويطرح موضوع سفره إلى العراق باحثا عن فرص عمل أفضل بعد حاربه المفسدون بالقرية ، فراح يتحدث عن العراق وما جرى فيها .ففي ص٢٢

مجاهد : هو بيحب العراق

عواد : والله العراق تتحب .. الناس بتروح العراق بميت جنيه ولا عقد ولا عشر تلاف جنيه

آمال : خسارة اللي بيحصل للعراق ده .. اتفق عليه كل الشياطين .. الأطفال عماله تموت ولا حد سائل

نوال : إذا كان أخوه العربي مش سائل) . ثم يتطرق الحوار بعد ذلك إلى مشكلة خريجي الجامعات وتعيين الأوائل من أصحاب السلطة فقط .. ففي ص٢٤ :

(مجاهد : دلوقتي التعيين في أي حاجتبتحكم فيه حجات كتيره .

عواد : يعني واحد زي مجاهد .. المفروض يتعين في وزارة الخارجية .

وفي ص٢٥ يعود بنا ويهرب إلى التراث الشعبي لحل المشكلة ، اي اعتمد على التراث الشعبي بعد خمس وعشرون صفحة من طرحه لبعض المشاكل ففي ص٢٥ :

عواد : كان حيخلينا نتسامر وكل واحد عنده حدوتة حيقولها .

هدى : ولاد عمك يا عواد كلهم بيموتوا في التراث الشعبي ..

ثم يختارون حدوتة خضره الشريفة لتجسيدها ويبدأ في التغيير في الحدوته ص٢٦

عواد : فاهم قصدك يا آمال عشان كده بصفتي مخرج العمل وواحد من أبطاله لازم اللي يدخل معانا السامر يغير ويبدل في الحدوته

مجاهد : مدام هنغير يبقى فيه شخصيات جديدة حتدخل في الحدوته ..

وأن من حق الفنا المثقف الحديث أن يتدخل بالتعديل والتبديل في صياغة ما يقتبسه بشرط أن يكون هذا التعديل أو التبديل نتيجة خبرة فنية واحتياجات ثقافية محدثة والعمل من بدايته إلى نهايته هو عمل منسوب إليه أصلا وعلى ذلك استطاع عبدالله مهدي أن يوظف سيرة خضره الشريفة لاحتياجاته الثقافية ففي ص٢٨

نوال : بأسى " مش عارفه ايه اللي جرالك من ساعة ما تجوزت زبيده مفرح وسبقتك

عواد : ثائرا " زبيدة إيه وزفت . ما أنا كل يوم متجوز واحده(يقف التشخيص)

الزاوي : يبقى يتجوز عرفي ..

عواد : (يخرج عن الشخصية) طبعا كتير من زملائي في الكلية متجوزين عرفي

مجاهد : الموضوع ده انتشر قوي ...

فجاء بمشكلة الزواج العرفي وأيضا موضوع الخصخصة ..

ولكن لي ملاحظة وهي الشخصيات التي تشخص ، كان من المفروض يسميها باسم التشخيص نفسه فمثلا عواد الذي يشخص جابر كان المفروض أن يكتب جابر وليس عواد وعندما يقف التشخيص ، الحوار يكون على لسان عواد وهكذا باقي الشخصيات حتى مساحة التشخيص قليلة جدا وبعدها يرجع إلى عرض المشاكل وحلها عن طريق الشخصيات الأساسية وهذا يعمل على اختلاط الأوراق بعضها ببعض ،

ويستمر التشخيص (خضره الشريفه) ووضع بعض المشاكل وهي كثيرة جدا جدا لا يتحملها أي نص مسرحي وتشعب هذه المشكلات من صبغتها المصرية إلى المشكلات العربية فالقضية الفلسطينية والتعصب الديني والمخدرات ، أي وضع مشكلات المجتمع المصري والعربي ، وأيضاً يستمر هذا الحوار خلال الفصل الثاني والثالث بنفس المنوال السابق ، ويقف تطور الشخصيات الرئيسية كما سبق أن تحدثنا بالتعليق فقط على سيرة خضره الشريفه ومشاكل المجتمع المصري والعربي ..ففي ص٥٢ :

مجاهد : والعمل يا شريفه

آمال : الشعب كله يا مولاي مفروض عليه ينضف بلده من مفاسدهم ، كل فرد من الشعب لازم تغرس فيه المقاومة والصمود ضد كل اللي حيمس شخصيته واستقلاله .

مجاهد : أي حد يثبت انه تعاون معاهم حا عاقبه

آمال : المفروض يا مولاي .. تعرف الأول الحاجات اللي ساعدت في دخولهم جوانا .. الشعب كله لازم يتحمل المسئولية .

أما الفصل الثاني :

نفس الديكور ونفس الشخصيات ولكن ينضم إليها شخصية ممدوح الراجع من العراق والذي يبدأ في الحديث عن العراق وما حدث لها ويدخل معهم في السامر .

وهنا في هذا الفصل يبدأ في طرح مشكلة الأمة العربية ففي ص٦٦ ، ص٦٧ ، ص٦٨ :

عواد : نبدأ في مشهد المواجهة بين آمال (خضره الشريفه) وكبير الكفرة (ممدوح) بثلاث تصفيقات

ممدوح : من التقارير التي وصلت لي .. اتخيلت انك دميمة .. أول مره

اتوقع غلط

آمال : دايما انت بتغلط في توقعاتك

ممدوح : باين لسانك زالف شويه يا خضره

آمال : بسخرية) تقاريرك بتقول كده

ممدوح : ليه بتحاربينا .. ليه بتحاولي تدمير خططنا

آمال : خططكم كلها شيطانية .. عايزه تدمر الدنيا وتبلعها

ممدوح : ربنا خلقنا عشان نكون أسياد .. ليه ما نحافظشي على كده

آمال : عشان كده بتدمروا كل حاجه كويسه

ممدوح : وايه اللي دمرناه؟

آمال : حاقولك ايه ولا ايه

ممدوح : قولي اللى انت عايزه

يمال : هو تدميركم تاريخ الأمم وتشكيكم في أي قيمة محترمة وفرض عاداتكم وتقاليدكم على الدنيا كلها مش تدمير ..من حقنا أن نحوش عن أنفسنا ..

ممدوح : يعني كل حاجه حتقدري تقاوميها

آمال : لأ .. كل حاجه نقدر نقاومها

ممدوح : ماشي يا خضره .. تقدري تقاومي التطرف .. المخدرات .. الكتب والمجلات الخليعة .. الفساد .. الرشوة ... قولي أزاي)

ومن رايي ان هذا الحوار هو حوار خطير جدا وهو المسرحية كلها ، واستطاع المؤلف أن يعبر عنه أحسن تعبير وهو حوار يدل على فهم عميق للوضع الراهن واستخدامه للموروث الشعبي لكشف هذا الوضع .

ولا ينسى الكاتب ان ينهي مسرحيته بالسعادة والفرح والهناء ففي ص٦٨

الزاوي : يبقى كلامكم صحيح يا اولاد .. لازم نقف على كل حاجه حلوه فاضله بينا ونقويها ..

عثمان : ده أول سامر حيفيدنا

الزاوي : عايزين نجوزك يا ممدوح

ممدوح : لسه بدري يا با

الزاوي : بدري من عمرك .. لا بدري ولا حاجه يا بني .. شقتك موجودة ولو زنقت خالص وما لقيتش شغل .يبقى اسرح في أرضنا .. بقولك ايه .. ايه رأيك في هدى بنت عمك ؟

وتنتهي المسرحية والمجموع يردد في صوت واحد

الله ..الله يا بدوي ... جاب اليسرى ص٧٠

اللغة

استطاع عبد الله مهدي تكثيف اللغة التي جاءت بالفلاحي وغرق في المحلية الريفية ، أعطى الصدق الفني لهذه اللغة والصدق في العمل المسرحي ، وعندما يدخل في التشخيص كانت الغة العامية ، إذا استعمل لغة الأرياف في محليتها ، تلك اللغة العامية أعطت انطباعا بالموروث الشعبي وتداخله في النص المسرحي

وأخيرا فإن العملية الفنية في استلهام التراث الشعبي تهدف إلى الكشف والإضافة بأحدث الأساليب والوسائل الفنية عن القيم الجمالية في الإبداع الشعبي ، فهي عملية إبداعية جديدة تكشف في الوقت نفسه عن القيم الفنية الكامنة في المروث الشعبي ن كما طبقها عبدالله مهدي في هذا النص المسرحي

وهو أمر لابد من الإصرار عليه وتكراره لتطلق القدرات الخلاقة الواعية في تقديم مثل هذه النصوص المسرحية في أكمل صورة تتوازى فيها الحداثة في إطار فني يجمع بين الخبرة الفنية المحدثة والمعرفة الثقافية الواعية بمضامين وأشكال الإبداع الشعبي الأصيل .

وتعد هذه القراءة السريعة للنص المسرحي " عودة خضره الشريفه " للمؤلف عبدالله مهدي التي زخرت بالعديد من الصور والمادة التراثية الثابتة في البيئة المصرية والعربية الصميمة ، والتي لم يتسع المجال لحصرها ..

أقول انها السبيل الوحيد لخلق هوية مسرحية متميزة في قالبها الفني لتعبر بحق عما يختلج في انفسنا لا عما يختلج في نفوس الآخرين من خلال الاستفادة والاستعانة عن قناعة وصدق بهذا النبع الفياض من تراثنا المتميز بنكهته الخاصة وخصوصيته الشديدة .

المصادر والمراجع:

- عودة خضرة الشريفة عبد الله الهادي ، مسرحية بالعامية المصرية– هيئة قصور الثقافة .
- صفوت كمال .. استلهام عناصر من الفولكلور في الإبداع الفني الحديث .. مجلة الفنون الشعبية .عدد١٨ ..١٩٨٧ ص١٦
- د / عز الدين إسماعيل .توظيف التراث في المسرح ..مجلة فصول .مجلد ١ .. العدد الأول .. اكتوبر ٨٠ الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٠
- د / مصطفى رمضان .. توظيف التراث . إشكالية التأصيل في المسرح العربي .. عالم الفكر .. المجلد ١٧ .. العدد ٤ ..وزارة الإعلام .. الكويت ١٩٦٧
- د / عبد الحميد يونس .. الحكاية الشعبية .. كتاب الجيب .. العراق
- د / عبداللطيف البرغوثي .. الفولكلور والتراث .م عالم الفكر .. المجلد ال١٧ ..العدد الأول .. وزارة الفعلام ..الكويت ١٩٨٦
- مجموعة كتاب .. ملف الدراما والتراث الشعبي . م المسرح . عدد ٢٤٥ . السنة الثانية . يوليو ١٩٨٤
- شوقي عبد الحكيم . دراسات في التراث الشعبي . مكتبة الأسرة ٢٠٠٥
- فاروق خورشيد . الجذور الشعبية للمسرح العربي . مكتبة الأسرة ٢٠٠٦
- شوقي عبد الحكيم . تراث شعبي . مكتبة الأسرة ٢٠٠٤

(٦) عبد الله مهدي ومسرح مصري صميم

د. حسين علي محمد

مسرحية "عودة خضرة الشريفة" للأديب عبد الله مهدى هى الخامسة له فى قائمة مسرحياته المنشورة . بعد أن أصدر "إضراب عمال الجبانات" ١٩٩٨م ثلاث مسرحيات قصيرة . "عودة أصحاب الرؤوس السود " ١٩٩٩م مسرحية فى ثلاثة فصول .

عبد الله مهدى أحد الأصوات الجادة التى يرجى من ورائها الخير الكثير فى حياتنا الأدبية . والمسرحيات السابقة مسرحيات تاريخية تستلهم التراث المصرى القديم . والسومرى لمواجهة قضايا الواقع . ولكنه فى مسرحيته الخامسة "عودة خضرة الشريفة" اختار العامية أداة . ومواجهة قضايا الواقع من خلال مسرح مصرى صميم . يذكرنا بمسرح نعمان عاشور . وسعد الدين وهبه ومحمود دياب .. وإن كان له صلة بالأخير من حيث التجريب . واستخدام السامر المصري والحكاية الشعبية .

هو يقيم السامر ليتغلب على وحدة الإنسان المعاصر . فكأنها رحلة فى الزمان لاستعادة زمان جميل مضىء ومن خلال هذه الاستعادة تسوقه قناعته السياسية من خلال حوار مقتر .

عثمان : رغم الشقا ـ كنا بنحب ليالى الساقية قوى ـ اللمة كلها بيسهروا مع بعض منتظرين مجىء المية فى الترعة . وكانوا بيسلوا بعضهم بالسمر .

الراوى : ولما يحسوا بمجى المية ينفض السامر . ويفرقوا فى الشقا .

مجاهد : دلوقتى كل واحد بيجر مكنته وبيجى يدورها ساعة ولا اتنين لحد ما يخلص ويسحبها ويمشى ـ كل واحد بقى عايش لوحدة .

فكأن السامر فى هذه المسرحية عودة لأيام زمان . ومحاولة للتغلب على الوحدة وقد استطاع عبد الله مهدى أن يستلهم التراث من خلال توظيف حكاية خضرة الشريفة فى قالب فنى مقتدر . يذكرنا بمحاولات محمود دياب "ليالى الحصاد" ويوسف إدريس "الفرافير" ـ وغيرهما فى إيجاد مسرح مصرى له خصائصه المتفردة عن المسرح الغربى . ومن خلال توظيف الحكاية استطاع أن يناقش إنفراد امريكا بقيادة الكون وتدمير ثقافاته .

لا مسرحية بدون حوار . والحوار عنصر أصيل فى المسرح . وقد استطاع عبد الله مهدى أن يسوقه ببراعة . ومن تجلياته .

عثمان (ببشاشة) : فاكر زمان يا زاوى ؟

الزاوى : الله يرحم اللى فكروا فى السد . وبنوه .

مجاهد : الله يرحم كل حاجة عملها .

عثمان : كفاية اللى حصل للقطاع العام . والمستأجرين .

عواد : الدنيا مش بتقف .. يعنى السقية زمان زى دلوقتى .

الزاوى : لأ طبعا .. زمان كنا نتعلق فى الطنبور بالأسبوعين عشان نفرق الفدان ده .

الحوار يسير فى المسرحية سيرا حسنا . حيث يدفع الأحداث ويلقى الضوء على أشياء ضرورية يحتاجها البناء المسرحى .

تناولت المسرحية تلاحم جناحى الأمة (مسلمون ومسيحيون) . وخيانة ما يرى غير ذلك .

سيدهم (ثائرا) : دول ناس خونة .. أكيد متبعين لأعدائنا .

الزاوى (بتأمل واستغراب) : طول عمرنا عايشين سوا .. لو نزل واحد غريب بلدنا ما يقدرش يميز دا مسلم ولا مسيحى .

آمال : انتوا عارفين مش بيقدر يميز ليه ؟

غطاس : عادى .. ناس بيتكلموا لغة واحدة .. عاداتهم واحدة .. تقاليدهم واحدة .. طموحاتهم واحدة .

كان من الأفضل أن تكون المسرحية فى فصل واحد بدلا من ثلاثة فصول وذلك لعدم وجود انتقالات زمانية وبقاء المنظر كما هو فى الفصول الثلاثة كما أن فيها سمات مسرح الفصل الواحد الشئ الكثير . حيث الاهتمام بالحدث . ووحدة المكان والزمان . وعدم تعمق الشخصيات إلا بقدر مشاركتها فى الحدث والصراع .

رغم ذلك فإن مسرحية "عودة خضرة الشريفة" تضع عبد الله مهدى بقوة واقتدار . واحدا من كتاب المسرح المصرى الذين لديهم الرؤية . يمتلكون الأداة وعلى مخرجى المسرح المنقبين عن النصوص الجادة أن يلتقفوا هذه المسرحية كغيرها من إبداعات (عبد الله مهدى) المسرحية فى وجه محاولات طمس هويتنا .

المبحث التطبيقي الثاني

دراسات في الشعر

أولا : شعر الفصحى

ثانيا : شعر العامية

قراءة فى ديوان «تنهدات الريح» لـ محمد سليم الدسوقى

بقلم: عبدالمنعم عواد يوسف

أقرر - بادئ ذى بدء - أن صاحب هذا الديوان محمد سليم الدسوقى شاعر له بصمته الابداعية الخاصة التى تميزه عن غيره من الشعراء ، فأسلوبه له علاماته التى ينفرد بها : معجما وتراكيب ، كما أن له طريقته الخاصة فى رسم الصورة الشعرية ، ورؤاه الإبداعية لها منطلقاتها التى تنطلق منها محلقة فى سماء الإبداع.

ومحمد سليم الدسوقى يحقق فى كل ديوان نقطة انطلاق إلى الإمام، بحيث يتجاوز فى الديوان الجديد المستوى الذى بلغه فى الديوان السابق.

وهذا ما لمسته بنفسى من خلال متابعتى النقدية لإصداراته الشعرية ، حيث ألمس فى كل ديوان جديد ما لم أقف عليه فيما سبقه من دواوين، وقفة مع الظاهرة الموسيقية فى الديوان:

يضم الديوان عشرين قصيدة تتوزع على البحور التالية:

المتقارب : وتعزف على موسيقاه احدى عشرة قصيدة ، أى اكثر من نصف قصائد الديوان ، تسع قصائد منها تجرى على النسق التفعيلى ، واثنتان تنهجان النهج العمودى ، والإحكام العروضى واضح فى سائر القصائد ، كما سأوضح فيما بعد.

البسيط : وتأتى ثلاث قصائد من هذا البحر اثنتان عموديتان ، وواحدة تفعيلية.

الخبب : وتجرى على موسيقاه ثلاث قصائد تتخذ النهج التفعيلى. وتبقى ثلاث قصائد واحدة منها من (الرمل) هى : عيون فوضوية ، والثانية من (الرجز) هى : (خجلى أنا) والثالثة من (الكامل) هى) اغنيتان للريح) - والقصائد الثلاث من النسق التفعيلى. وتنبئ هذه الإحصائية عن ان شاعرنا أميل منه إلى النظام العروضى

التفعيلي ، عن النظام العمودي ، حيث يستخدم التفعيلي في ست عشرة قصيدة من قصائده العشرين ، بينما يتوسل بالنظام العمودي في أربع قصائد فقط ، وهذا بالطبع نابع من المنطلق الحداثي الذي تصدر عنه تجاربه الإبداعية ، والنظام التفعيلي أكثر طواعيه لهذا المنطلق من البناء العمودي للقصيدة ، حيث يتيح للمبدع حرية أرحب في التعبير عن رؤاه الإبداعية بما يوفره من مرونة في صياغة الجملة ، وثراء في الدلالات التعبيرية ، وتكوين الصور الموحية والإحكام الموسيقى وقوة السيطرة على البناء العروضي متحقق في النسقين العمودي والتفعيلي ، وسأكتفي بالإشارة إلى نموذج من الشعر العمودي ، وآخر من الشعر التفعيلي.

يقول في قصيدة " فيوحي" وهي من " المتقارب"

اشيحي بوجهك أو لا تشيحي/ فقد باح بالعطر همس المسوح / وصرصرت الريح نجوى الروابي/ وعبقت الروح شجوى سفوحي / أريجك .. لكن أريجي مباح / وعطري لعطرك فلتستبيحي / غدا تقرئين الذي في كتابي / وتسترجعين الذي في ضريحي / تبوح الليالي الضواري / وانت على نجوة في الصواري فيوحي .

بناء موسيقى محكم . والتزام بقافية إلحاء ، دون أدنى تعمد أو تكلف بحيث تأتي القافية في محلها تماماً محققة ثراء دلاليا لما أراد الشاعر أن يعبر عنه بدقة واقتصاد.

والنموذج الثاني من النسق التفعيلي:

انظر قصيدة " العين تختلي " وهي من بحر " البسيط"

وبرغم أن شعراء التفعيلة لا يستخدمون هذا البحر ، لأنه من البحور المركبة " مستفعلن فاعلا مستفعلا فعلوا " ، ويستخدمون عادة البحور الصافية التي تتركب من تفعيلة واحدة ، إلا أن شاعرنا استطاع أن يركب هذا المركب الصعب ، ويستخدم بحرا مركبا في قصيدة تفعيلية ووُفق في ذلك إلى حد بعيد.

قلبي بقلبك لائذ ولج / فالحب يا حلوتي كأسان/ خالية من المراتع/ والنشوى بذات الحسى / جابية من المواجع / والشطآن تعتلج / تعطر الدفء / والأحضان حانية/ على المرافئ / والقيطان تبتهج / عين بعين وموال بموال / واغنيات الصبا في الصبا والقيل والقال / دقي على القلب دقات منغمة / وغن لي ما شئت في حلمي وترحالي شرقت في العينين أو غربت في النهرين / لا الوي على شيء هنا ، شيء هناك سوى ظل ظليل / شئت رسمي أو انشئت تمثالي / وفي غلو المرايا .. الزوايا .. قطري عبقا / من الحنان .. ومن نسريني الحالي.

هناك ظاهرة موسيقية اخرى تستلفت النظر فى هذا الديوان هى ظاهرة الموسيقى الداخلية ، وهى أشبه بما كان يعرف فى المصطلح النقدى القديم بـ " الترصيع " والذى يقوم على وجود قواف داخلية فى النص الإبداعى ، تؤدى وظيفتها الايقاعية اثراء للمحتوى وتأكيداً للدلالة.

ولا يكاد نص من نصوص الديوان يخلو من هذه الظاهرة الفنية ، بيد أننى سأكتفى بعرض بعض نماذج لها.

فى قصيدة " عاشق السوق " يأتى هذا المقطع:

خذوا الونى من هنا والريح والراحا / خذوا الجنى والسنا والسهد والسباح / خذوا الأغانى ، الأمانى ، الشعر صداحا / فهاك نصفى ووصفى .. معزفى ناحا

انظر : الونى – من هنا – الريح والراحا – الجنى والسنا – الأمانى ، الاغانى – نصفي ووصفى

ولاحظ أيضا هذا المقطع فى قصيدة " تنهدات الريح" قال الحاكى:
ليس لدى/ القرصان دوائر غير الدائر / وأنا فى السجن أنا فى الخدم سؤول أنفث كالبركان الفائر.
اقبض يا سياف الثمن الجائر

انظر الكلمات : دوائر ، غير الدائر – السجن ، الخدم- الفائر ، الجائر

ونموذج آخر يأتى فى قصيدة " أروى والحكاء"

يا سيدتى أروى نبأ جاء على أجنحة الشوق ، التوق ودوى فى قريتنا ، فى / لجتنا / فى أنحاء العالم واللا عالم / ان الحاكى طلع على أنواء القرية / فى سحتوت الليلة فى كهنوت الأبق / يهدر بيت الشاكى بيت الباكى / يخرس فى ارواء الظل ، الطل دعاك

تأمل الكلمات : الشوق التوق – قريتنا – لجتنا – العالم ، واللا عالم – سحتوت ، كهنوت – الشاكى ، الباكى – الظل ، الطل

مقطع آخر يرد فى قصيدة " أيا صادية: "

تعالى نسافر فى هسهسات الجليد / الجديد / وقبل طلوع الشتاء الوليد / نخبئ بيتا صغيرا / نضيرا على ضفة الحب ندفئه بالشموس التى زقزقتْ للمحار / طوال النهار

لاحظ الكلمات : الجليد ، الجديد ، الوليد / صغيراً ، نضيراً / المحار/ النهار

أكتفى بهذه الأمثلة ، مع الإشارة إلى وجود عشرات مثلها فى

الديوان؛ مما يؤكد حرص الشاعر على استخدام هذه الظاهرة وفقة مع المحتوى:

اذا تجاوزنا الظاهرة الموسيقية إلى المحتوى سنرى أن التجربة الوجدانية المتصلة بالحب والعاطفة والعلاقة بالأنثى تشكل المشترك الأعظم فى محتوى قصائد الديوان ، ففيه ست عشرة قصيدة تدور حول هذا المحور التعبيرى ، بينما تخرج أربع قصائد فقط عن هذا الاطار . وهذه القصائد هى : عاشق السوق ، تنهدات الريح ، أروى والحكاء ، أيا زهرة الكستناء.

فى القصيدة الاولى " عاشق السوق " أرى أن الشاعر يرمز للحياة بالسوق وما تجرى به من ممارسات ، وعلى هذا التفسير يكون عاشق السوق هو الانسان بمكابداته فى الحياة ، وألوان الصراع التى يخوضها فيها ، وما يعانيه من آلام ، وما قد يصادفه من أفراح قليلة ، وسط هذا الكم الهائل من المعاناة فى السوق:

كانت هنا .. كانت قناديلى/ وصوحت دونها عينى ومنديلى / على الجداول كنا/ نصطلى طربا / وفى الخمائل كانت تستبى جيلى / هذى الدنانير ما عادت دنانيرى / ولا نعيم الصبا يرجى لتصبيرى ولا التى فى هواها شفها نزق / فأومات تمتطى دنيا / أساريرى / الشأن بالشأن إلا واله طرب / والأمر بالأمر إلا عاشق الكير

والقصيدة الثانية هى " تنهدات الريح " وهى قصيدة رمزية يرمز فيها الشاعر إلى ما يقع فى عالمنا اليوم فى ألوان المظالم ، يستوى فى ذلك المظالم التى يتعرض لها المواطن العادى ، أو تلك التى يتعرض لها أبناء الشعوب المحتلة الذين يعانون تحت سيطرة محتليهم وغاصبى أرضهم دون حق ، والشاعر يتناص فى هذه القصيدة مع كثير من حكايات كليلة ودمنة ، وما يدور فيها من وقائع للحيوانات المختلفة ، والتى نعرف أن مؤلفها ، الذى روى أحداثها على ألسنة الطير والحيوان وما يحدث لها من ألوان المظالم ، كان يرمز إلى كثير من المظالم التى تقع للناس فى عصره.

من بركان الليلة فى/ الزنزانة/ صاح المذنب.
اللامذنب / يا مولاى هذا حيف / قليت/ وإنى ارفضه
حيف المرهب والمستوزر ، والمستقطب / وغدا أرفع أمرى فى دائرة أخرى
غير/ دوائر هذا المذهب / ذاك الملعب

والقصيدة الثالثة التى تخرج عن المحور الوجدانى هى قصيدة " أروى والحكاء " وفيها يستدعى

الشاعر الحكاية التراثية عن الذئب والحمل والتى ترمز إلى تعدّى الأقوياء على الضعفاء فى كل زمان ومكان ، والتى يمكن أن تفسر على ضوئها ما يحدث من تعديات العدو الصهيونى على الشعب الفلسطينى.

قال الذئب الأحمق / كنت تعكر صفو الماء علىّ / ومثلك يعرف أنى أكره لون الماء / الأورق / قلت : وكيف أعكر صفو الماء عليك / وأنت القابع فوق الماء/ وأنت الأسبق/ قال الأحمق : كنت تفكر كيف تعكر/ قلت : فهذا سرف فى الأقوال وفى الأفعال وخرف لا ألفاه يصدق / قال الأحمق / كان أبوك العام الفائت عق أبى وأدار المزلق/ قلت أبى يرحمه الله .. أبى قد مات وفات لمثلك مثلى / قال الأحمق / إنى أعشق لحم الضأن وشحم الضأن وأعشق أعشق ..

وقدرة الشاعر على توظيف التراث فى مثل هذه الحكايات ، وإقامة تناص بينه وبين ما يجرى فى حياتنا المعاصرة أمر لا مراء حوله والقصيدة الرابعة والأخيرة التى تتجاوز المحور العاطفى إلى محاور التعبير الشعرى الأخرى هى قصيدة " أيا زهرة الكستناء " وفيها يصور الشاعر بعض ما يقع فى حياة المترفين من أثريائنا ، من مظاهر البذخ والسفه وانعدام الحياء . يقول فى المقطع الثالث من هذه القصيدة:

ويمضى الدليل على مسرح الشوط والمهرجان وصوت كليل يعربد فينا كلوا بالهناءة لحم ، الشواء وشحم الشواء وصبو الجمان كلوا بالشفاء فموسمنا للحداء ابتدأ وموسمنا للغناء ابتدأ وتخطر عارضة للثياب تميس على لجة فى الذهاب ، الإياب على فرجة ، فسحة فى الكساء فما الرأى .. يا زهرة الكستناء.

ولكى تتم المفارقة يختتم الشاعر قصيدته بهذا المقطع الذى يقدم صورة من حياتنا نحن أبناء هذا الشعب المكافح ، وبهذا الختام يتحقق مغزى القصيدة من فضح حياة هذه الطبقة المترفة وكشف مخازيها.

فأيام أمى طواها الرحيل ونامت حديقتنا فى الهديل ونام الهديل وهدمه أمى على عهدها فى الفسيل خذيها أيا زهرة الكستناء وقومى على أمرها فى الوفاء وضمى إليك دثار الحياء نضار الحياء فتلك أرومتنا فى العلاء فما الرأى يا زهرة الكستناء.

والحديث عن المحور الوجدانى ، وما يتعلق بالتجربة العاطفية فى الديوان : شوقاً وهياماً وصداً ولقاء ، وجفواً وإقبالاً .. يطول ، وحسبى أن أقف أمام بعض صور هذه التجربة التى تستأثر بست عشرة قصيدة من قصائده العشرين ، انظر كيف يرسم صورة بديعة للقائه بمن يعشق فى

هذا المقطع من قصيدته (الا أوردى) أصلى لأجلك منذ التقينا على ربوة السفح فى الليل والليل يرنو الينا ونجمات عش الهوى فى سفور ، حبور ، خدور تبعثر فى الساح حينا فحينا ويجرى البعاد على عشتينا ويجرى السهاد إلى مقلتينا كأن النجيمات فى ساحهن ثريات عرس وراء المكان وراء الطبيعة والمهرجان وراء التمنى ونحن على عتبات السنون الأوالى نغنى بلا ابجديات عزف وفن بلا مخمليات عرف ودن كانا .. وانا.

وهذه دعوة للقاء يبثها الشاعر من خلال قصيدته الجميلة " دارة الحى " يقول فيها:

هيا لبيتك ، للأحباب نجواك زفى على دربنا المعشوق رياك وتغرس الحب فى شطيك نرجسة / نشوى تفوح على أفنان نعماك وتفرش البيت وردا طاب مغرسه / وطاب فى الليلة الجلى هداياك فحسنيات الجوى والحب ما عرفت/ لحن الهوى للهوى والقرب لولاك

وإذا كان قيس وليلى فى التراث العربى رمزين للحب العذرى الخالد ، فإن الشاعر يجعل من نفسه قيساً فهل تكون فتاته هى ليلى العامرية ؟ يصور الشاعر ذلك فى براعة وصدق فى قصيدته البديعة " أنا قيس .. هل أنت ليلى ؟ " فيقول:

أنا قيس ياجنة المستهام / ويوح الغمام وطوق الحمام وتوق اليمام ويا كبرياء الصدى / وقيس أنا / ظللت بأرض النخيل ، الظليل / زهاء ثمانية فى الزمان ، الأمان العصى ، الردى أعانق فى جنتى دمدمات الرياح ، النواح أغازل صلصلة فى البطاح ، البراح، أداعب ليلى على فرجة فى السياج / تدور .. ادور

واخطف من شاطئها / الورود الشرود / واخطف من رافديها بدو الندى فهل تأذنين إلى خافقى/ يستريح بريح / يحط الحمام على هدبه مسهدا وتعبيراً عن رغبته فى طهر محبوبته ونقائها وبعدها عن مواطن الزلل يقول فى قصيدة بعنوان " فراشة أنت " ورمز الفراشة فى غير حاجة إلى تأويل: وإن كنت أخشى عليك .. أيا حلوتى / من ظنون الحريق ، جنون الحريق أخشى عليك الفتون التى تبتذل / وأخشى عليك صيال البريق ، صليل البريق.

ويوصد الشاعر أبواب عالمه الشعرى الجميل فى هذا الديوان بقصيدة يختم بها قصائده فيقول " واوصدت بابى: " وكونى ، كما تشتهينى ايا حلوتى ، أن تكونى فعطرك يخطر فى جنتى وفتونى

رايتك في الحلم صبراً جميلاً وشفتك في الكرم ظلا ظليلاً
ولمست على وريدتك الروابي .. الصوابي على نبضة غضة في كتابي
تعـودت مـن كـل مـابي واغلقـت بـابي - واوصـدت بـابي

ومن الناحية الفنية يغلب على هذا الجانب من شعر الديوان النزعة الرومانسية ، باحتفالها بمظاهر الطبيعة المتنوعة لدرجة التشخيص واحالتها إلى كائنات حية والذائقة الأدبية لا تخطئ فيه بقية مظاهر الرومانسية من معجم شعري وصور فنية رفافة . واختتم قراءتي النقدية لهذا الديوان الطيب بالوقوف قليلا أمام الصورة الفنية فيه ، وشاعرنا محمد سليم الدسوقي قادر على رسم الصورة الفنية بكل أبعادها وظلالها وألوانها بدقة ومقدرة عالية.

وأورد على سبيل المثال بعض هذه الصور الفنية التي تثبت هذه المقدرة واضعا في اعتباري المقولة المعروفة " أن الشعر هو فن الرسم بالكلمات " كما قال بذلك شاعر العربية الكبير الراحل : نزار قباني.
انظر هذه الصورة التي جاءت في قصيدة " أيا زهرة الكستناء: "
فما بين نضرة قلب وماء رأيت على زهرة الكستناء سفور الحياء
رأيت الحديقة ملأى بها عيون الفراشات / حيرى تحملق في العرض في ردهات المكان ، الخوان جنون الشتاء ، فتون النساء.

وتأمل هذه الصورة بكل عناصرها الممتدة ، برغم أنها ترد ضمن نص عمودي:

يقول في أحد مقاطع " دارة الحي"

وفي البكور الدوالي تجتلي نغمي ويفضح الشعر امواجي ومغتمى
ويشهد البدر/ في عرس العيون غداً / ليلى تمدد في القرطاس والقلم
وفي الكمان صباباتي وموالي / وفي الزمان الرضا يحلو ومضطرمي
وفي شطوطك غاياتي .. وواكلمي / يا دارة الحي قومي - عطري عبقي
وضوئي ليلياتي - أسرجي فلقي / واقف وقفة اخيرة أمام هذه الصورة الفنية التي وردت في مقطوعة بعنوان : " خمرية البحرين وجاء المصيف

وفي الشطئ اللؤلؤى اللجوج الجمال الأليف/ وفي بحر عينيك في/ سحر شطيك بيتي وغيطي وقصري المنيف / فهل كل هذا الذي اجتليه / على لجة الموج روضي الوريف ؟

وبعد .. فهذا ديوان جدير بالحفاوة لشاعر جدير بالاحتفال به والاحتفاء بإبداعه ديوان ثري بمضامينه... غني بصوره الفنية يتميز بلغة خاصة بمفرداتها الموحية ذات الدلالات المتنوعة وبتراكيب تتسم بالرصانة والرسوخ وإحكام في البناء الفني لا تخلو منه قصيدة من قصائده .. فإلى مزيد من الابداع.

(٢) المفارقة وبناء العالم الشعرى

قراءة فى دواوين

(دموع وابتسامات – ندى ونوارة المستحيل

فقط يربى حماماً ويصنع برجاً حصيناً من العزلة)

أ.د/ شكرى الطوانسى

أستاذ الأدب والنقد جامعة الزقازيق

"الدموع والابتسامات"، و"نوارة المستحيل" التى ليست كذلك إلا بتعذر الممكن أو ما كان ممكناً، و"برج العزلة" الذى يتحصن –لاشك– من شىء ما قابع هناك خارجه يترصد ويهدد؛ كلها مظاهر وتجليات متعددة للمفارقة، يشيد بها كل من: "بدر بدير" و"رضا عطية" و"عبده الريس" عالمه الشعرى، إلى جانب عناصر تشييدية أخرى يتفاوت دورها وقيمتها، وتتباين هيمنتها الملموسة أو المفترضة، فى ظل التخلى عن فكرة الديوان كنسق أو مجموع متجانس منسجم من القصائد، لا حشداً لما توفر منها كيفما اتفق، وتحديداً فى ديوان "دموع وابتسامات" أكثر من غيره، رغم وعى "بدر بدير" المؤكد بفكرة النسق المتجانس فى الجزء الأعظم من ديوانه (فى: "ابتسامات ماكرة" و"حماريات").

قد تكون مصادفة! أن تتفق هذه الرؤى الشعرية الثلاثة –على غير موعد– على اختيار المفارقة بنية للوجود الشعرى فى عوالمهم! وقد تكون مماحكة نقدية! أو إسقاطاً لـ إيديولوجيا المؤول (صاحب هذه القراءة) الذى يرى أن الوجود الإنسانى ينهض بالتناقض والتعارض والتنافر، موسعاً من مقولة "د. سى. ميويك" أن: "... تجاور المتنافرات جزء من بنية الوجود...". لعلها إيديولوجيا (فكل مستخدم للغة يكتب أولا نفسه، ولا أقول يكتب عن نفسه) حتى وإن كان هناك من "ليست له إيديولوجيا" – كما يصرح "عبده الريس"! وقد يكون العنوان ("دموع وابتسامات")، على ما فيه من مباشرة تعلن مبكراً عن عالم يعج بالمفارقات، وتقف دون إبراز عمقها ووطأتها داخل الديوان؛ قد يكون العنوان سلب المؤول الفهم، وأوقعه فى ورطة (يطلب عنها الصفح)! قد

....! قد....! ولكن كيف للوجود الإنسانى أن يكون كذلك بلا مصادفة، أو إيديولوجيا، أو استلاب!!

فى ديوان "فقط يربى حماما ويصنع برجاً حصيناً من العزلة" يصنع "عبده الريس" المفارقة من كسر مألوفية الأفعال والحوادث، ما تكرر منها حتى المفجع كالموت، وما كان بسيطاً ساذجاً كتربية الحمام، وغير ذلك مما يتراءى أنه أفعال وحوادث مجانية لا مبالية، تعلن -بتكررها وبساطتها- حياداً وتنصلاً من أى قصد أو معنى أو إيديولوجيا، لكنها أبداً ليست على هذا النحو. فالقصد من وراء الفعل حتميا كان أو اختياريا، وحتى لو كان تجاهلا أو إخفاء أو صمتاً أو تسلية. وبحضور القصد تتفجر المفارقة.

فالذى "فقط يربى حماما ويصنع برجاً حصيناً من العزلة" لا يركن إلى هذا فراغاً أو خلو بال وعدم اكتراث، ولكنه اختيار (إيديولوجى) يخفى عجزاً عن فهم مفارقات الوجود أو احتمالها والتعايش معها. إن ذلك الإنسان الذى يتماهى معه الشاعر إلى حد التوحد، ويظهر على أنه:

ليست له إيديولوجيا

....

لا يلوى على شيء

فقط يربى حماماً

ويصنع برجاً حصيناً من العزلة

(الديوان، ص٢٤)

هذا الإنسان/ الشاعر الذى تتراص أمامه الأشياء والكائنات، بلا إرادة من جانبها، ولا وعى منه أو تعقل أو انشغال، وكأن الأمر رصد محايث للموجودات؛ هذا الذى يبدو لا مباليا، ويبدو غريبا، كسيف البال، متعبا، يفتقد الدفء- ليس منعزلاً ومتحصناً ببرجه عما يحيط به، ليس بمنأى عن واقعه وزمنه وتاريخه. لقد أذهله ما أصاب الزمن/ التاريخ – غير آسف – من غفلة واضطراب فى الذاكرة. لم يعد الزمن/ التاريخ فعلاً للتذكر والديمومة والتواصل، بل صار نسياناً وانقطاعاً وتجاهلاً:

إلى أبى الذى مات

فى غفلة من الزمن

- العظماء الحقيقيون لا يتذكرهم التاريخ-

(الديوان، ص٦)

هذه المفارقة (ذاكرة الزمن/ التاريخ ← ذاكرة النسيان والغفلة) تتصدر العالم الشعرى/ الديوان، وتشكل واحدة من عتباته الأولى (أى

الإهداء).

وكما يخرج الزمن/ التاريخ -المؤطر للوجود وأحد شرطيه - عن طبيعته، يخرج كل شيء، بما في ذلك الإنسان، عن طبائعه وعاداته ومألوفاته، ويتبدل إلى النقيض. فالغمامة الكبيرة التي ينتظر (قطعاً) سقوطها، لم تعد تمطر حتى في يناير. والبهجة، وكذلك كل ماهو طازج/ نيئ، امتدت إليه الصنعة، وغدا مطبوخاً. والإنسان يخرج على غير عادته، منسلاً من البيت، دون أن يلقى تحية الصباح على الجيران، وسوف يترك للمرة الأولى الوردة التي تنط من الشباك تهوى على الأرض. والأبله البدنية تنكمش، وكذلك جدول الحصص، كما يتخلى الحارس عن هيبته... إلخ. لقد انكشف كل ما هو اعتيادى وطبيعى على غير حقيقته المألوفة، انكشف على نقيضها، أو على خوائها ولا معناها، أو على معنى لم يكن مدركاً من قبل فيه.

لقد انكسرت العادة والألفة بالموجودات والأفعال، وانحلت معه المعرفة بالذات والوجود، ومن ثم سيحاصر الفشل أية رغبة أو سعى نحو المعرفة، أو الحياة، أو الحبيبة، أية محاولة للتبصر أو التعرف أو استشراف ما هو مأمول:

وعندما أفشل في رصد حبيبة وحياة
أصنع واحدة من الريح
أرتمى عند قدميها
بينما تعزف على هارب الروح
موسيقى
لبلاد أخرى
(الديوان، ص١٢)

ولن يعدو تجاوز الفشل إلا أن يكون وهماً، فكل الحلول المطروحة ليست بالإمكان. ففى الرحيل إلى بلاد أخرى مفارقة للروح وانفصال عنها؛ وفى البقاء معاناة وخوف وفقر، إذ لم تعد (الدولة) تمنح أفرادها الأمن والحماية والغنى، أو حتى الشكر، لم تعد ملاذاً وسكناً آمناً لهم، لم تكن كياناً يستوعبهم، وكانوا هم أنفسهم مدركين ذلك، ومن ثم تبرأوا منها، ولكنهم تظاهروا بالتوافق معها، غير أن هذا التحايل لم يبعدهم عن أذاها، فالدولة أذى وقهر ورغب وتيه وضياع. إنها "أمنا الغولة":

"أمنا الغولة" تتزلج على الجليد
ونحن عمال القدر
تبرأنا منها

ومع ذلك
مرت فوق رقابنا كعجلة
(الديوان، ص١٨)

وفى المعركة خسارة محققة، ليس عن ضعف، ولا لضراوة المعركة، بل بسبب الخيانة، وتغير ملامح المحارب وأخلاقه، وتغير وجه المعركة، إذا أصبحت المعركة تنتهى بجنودها وأبطالها إلى أشباح ومسوخ مشوهة ومصلوبة:

- لابد من اكتساب عاهة
كفقد ساق مثلاً
لتبدو كما لو كنت بطلاً بصفته المعركة
(الديوان، ص١٤)

وحتى الموت الذى يبدو أنه يحتفظ بقدر من الأمل الحقيقى اليافع فى النجاة والسلامة، على نحو لا تحظى به الحياة التى فسدت؛ الموت وحده ليس كافيا، حيث تحول إلى فعل اعتيادى فارغ المعنى، بلا وقع أو أثر، لا يدعو إلى التوقف والالتفات، بل إن (انفجار دانة) - مثلاً - أشد وقعا من الموت ذاته:

كان يجب أن تلفت الانتباه إليك
بصوت أكبر
كانفجار دانة مثلاً
(الديوان، ص٢٢)

فلا يبقى -إذن- غير الصمت والعزلة والتلهى (فقط يرى حماما...)، ليس تجاهلا، بل قرارا واختيارا لنوع من المجابهة الواعية. إنه تورط بدرجة ما.

أما المفارقة عند "رضا عطيه"

فهى لا تظهر فيما يمكن أن يضمه العالم (الشعرى) من تناقضات ومتنافرات، وإنما تتحقق من خلال تعلق الشاعر بالمستحيل (المفارق للواقعى والممكن والمحتمل)، ومراودته، واشتهائه، وأحيانا مواجهته. وليست هيمنة صيغ الاستفهام وطغيانها داخل الديوان (ندى ونوارة المستحيل)، غير المعنية بمخاطب، وغير المدفوعة -يأسا- إلى جواب؛ ليست سوى محاولة محمومة لنزع الاحتمالية عن الممكنات، إذ تبدو محاطة بيأس الجواب، أو بلا جدواه. فلم يكن السؤال نقصا فى المعرفة، وإشراكا للآخر من أجل استكمالها، ولكنه اندفاع دؤوب نحو تيه مشتبه ملغز يؤكد قطيعة مع الواقع/ الحياة، ومفارقة لها، أكثر مما يعد استكشافا لها، وتعرفا عليها، وامتلاكا للوعى بها:

- وللمستحيل اشتهاء
وللعازفين عن الخلد فرط البكاء.
(الديوان، ص٣٧)
- وأشعر أن الحياة رماد
وتحت الرماد وقود عنيد
يضج بأركان صدرى الثكالى
ويلمن كل المغاليق.. كل السدود
أما زال فى الكون هذى الحدود؟!
******
أنا ما ذهبت لنوارة المستحيل مستجديا
ولكن دعتنى لأستاف من عطرها المرمى/
اقبل بالقرب من سحرها أمنياتى
(الديوان، ص٤٤، ٤٥)

وبمفارقة الحياة/ الواقع إلى عالم المستحيل، يكون التعالى فوق الهموم والأحزان والجحيم، يكون التعالى عند معرفة سر الشقاء والعناء وهنا يتوازى عالم الحب والصبابة والشوق – الذى يرافق معظم القصائد بصورة كثيراً ما تبدو مألوفة ومتداولة أو متوارثة – مع المستحيل، على نحو يغدو الحب مستحيلا، قيمة مفتقدة وضائعة، لا سبيل إليها إلا ب... التعليق والقطع والتشوف وتضعف التأكيدات على تحقق الحب، أمام كثرة الاستفهامات بما تحمله من ريبة أو ظن أو استنكار. فتأكيد الشاعر على انضمامه إلى فريق العشاق:

- أنا لا أحس بأننى فى هذه الساحات ضيف
فأنا تحركنى الصبابة نحوكم
****
أحس أنى فى رياضكم ندى
وأحس أنى فى سمائكم سحاب
وكأننى أصبحت إكليل الأمانى العذاب
أنا لن أغادر جمعكم
طوبى لكم
وتقبلوا منى السلام
فأنا مكانى بينكم
(الديوان، ص٨، ٩)

مثل هذا التأكيد على عدم مغادرته جمع العشاق لا يقنع – ببساطته وعموميته وصوره المستهلكة – بقبوله، ولا تفلح القصيدة كلها

–بالتالي– في إزاحة التساؤل– باتجاه جواب ما – الذي يظل ملازماً لعنوان القصيدة "هل لي مكان بينكم". وهكذا الحال في قصيدة "وشوشات"، حيث لا تلبث سريعا الصبابة/ الدعابة التي تتراءى أن تغدو مستحيلا غير متحقق.

إن الشاعر مسكون بوطأة المستحيل وشهوته، ولا سبيل له إلا مراودة هذا المستحيل ومواجهته، بتساؤلات متكررة متتابعة لا انقطاع لها، وبصوره مستهلكة متوارثة عبابها تعينه قليلاً على المهاجمة.

وتأخذ المفارقة بعداً تهكمياً نقدياً ساخراً عند "بدر بدير"

في ديوان "دموع وابتسامات"، على نحو لا ترتقي إليه دلالة العنوان؛ وبعيداً عن كثير من قصائده ذات الطابع الاحتفالي، التي تتغنى بقيم الحب وسعادته وبهجته، والشهادة، والإيمان، والعفة، والوطنية، والقومية، وحسن الجوار... إلخ.

يواجه "بدر بدير" تفاهة الواقع ونثريته بتهكمية ساخرة، من خلال صور ورموز في (ابتسامات ماكرة) و(حماريات)، حيث تتظاهر الذات/ الشاعر بالحياد والابتعاد والانفصال، وتنفي عن نفسها انفعالاً أو تأثراً أو تعاطفا، لكنها تحتفظ لنفسها بحقها كاملاً في الاستهزاء والتسمخر.

مكابر
عندما حطمت يده منخاره
صاح من بعدها بكل جساره
ارفعوه من فوق صدري وإلا
بحذائي سحقته كالسيجاره
(الديوان، ص٧٤)

- أسعدتني كلما شئت بأحلى قبلة
من فم عذب رقيق وشهي البسمة
ولذا في السر قد ذلت هامسا
عندما أخطب لا لا لن تكوني زوجتي
(الديوان، ص٨٥)

في هذه المفارقات التصويرية الساخرة تناول للقيم ذاتها المطروحة في قصائد الديوان الأخرى ذات الطابع الاحتفالي الصريح، ولكن هنا جمع ساخر للنقيضين، لا نفي قاطع لأحدهما، ولا حسم، ولا إيحاء، بل إقرار بتناقض الواقع/ البشر، وتأجيل لمعناه أو تفسيره، فالجميع متورطون فيه، يتعايشون معه، ويعيشون به.

وتتسع المفارقة عالم الحمير في (حماريات) متماساً، بل متوازياً، مع عالم البشر، حيث يكون البشر (السادة) دون فهم لغة الحمير وقانونهم

ومعاناتهم ومستقبلهم وأحلامهم. وهم بذلك عاجزون عن فهم أنفسهم وعالمهم، وكأن الحمير صارت ذلك الآخر الذي يرى فيه البشر أنفسهم من خلاله (وليتهم يستطيعون!)، وهو ما لا يغيب عن وعى الحمير:

- امتعته أشبعته لكنه
في غلظة بنابه أدماني
ثم تولى غاضباً وناهقا
وجاحداً ومنكراً حنانى
لأننى من ألمى شبته
فى فعله بقسوة الإنسان
(الديوان، ص٩٥)

هنا تأخذ السخرية (سخرية الحمير) من العالم الإنسانى شكلاً معلناً صارخاً، وأحياناً تتخفى، كما فى (تنمية):

- إذا أردتم الرخاء والنماء يا صحابى
عليكم بكثرة النهيق والإنجاب
(الديوان، ص١٠٠)

فمفهوم التنمية، وهو لاشك فعل إنسانى، يتحدد فى النهيق والإنجاب، أى فى ارتفاع الصوت مطالبة بالطعام والشراب (واللباس)، تحقيقاً للإنجاب، إذ إن (الجوع هد نطفة الذكور فى الأصلاب). وهكذا تتنوع أشكال الإحالة إلى الإنسانى داخل عالم الحمير، من خلال مفارقات تتظاهر كثيراً بعدم المفاضلة، لكنها لا تخفى سخريتها من عالم البشر.

- علاء عيسى فى ديوانه "خيانة"
يسعى للتجاوز وكسر المألوف ويغرد خارج السرب !!
- على عبد العزيز رغم عتمة الواقع وقسوته فى ديوانه
"نعى القلابة لبعضهم" ما ذال قادراً على الغناء !!
- ناصر فلاح يعود لرياض الشعر ليغرد للمحبوبة والوطن!!

بقلم / مجدى محمود جعفر

علاء عيسى يعزف فى "خيانة" خارج السرب

- ١ -

لا أعتقد ان شعر العامية المصرية قد خرج من معطف الزجل كما يروج البعض – لكنه جاء لظروف تاريخية وأسباب حضارية وفنية على أيدى مجموعة من الموهوبين أمثال فؤاد حداد وصلاح جاهين والأبنودى وسيد حجاب وأحمد فؤاد نجم ونجيب سرور ومجدى نجيب ومحسن الخياط وغيرهم .

والزجل الذى كان مقصوراً على رواد المقاهى من المثقفين ، عجز عن الخروج بقالبه الفنى إلى الجماهير ، ولم يستوعب من حيث الرؤية والأداة التطور التاريخى والحضارى ، ومن ثم تقوقع ، وانحسر ، وسحب شعر العامية منه البساط ، وعليه – فمن الخطأ أن يربط بعض النقاد شعر العامية بالزجل ، ويعتبره البعض امتداداً وتطوراً له ، مثل شعر التفعيلة الذى هو امتداد للشعر العمودى ، وهذا منزلق آخر من مزالق النقاد الذين يربطون ما بين شعر العامية وشعر الفصحى من حيث التطور التاريخى ومن حيث الأدوات الفنية ، وانطلت هذه الخدعة على الشعراء الجدد – وخاصة شعراء العامية ، وراحوا يقلدون شعراء الفصحى ، وواصلوا بقصيدة العامية إلى ما أسموه الآن بـ"قصيدة النثر العامية" تيمناً وتقليداً أعمى لشعراء الفصحى ، وبدلاً من أن يجهد النقاد أنفسهم فى البحث عن جماليات شعر العامية وأدواته ، ونظرياته الخاصة به – يكتفون بتطبيق نظريات الفصحى على العامية – استسهالاً ، والتناساً بتراث الفصحى الثرى والضخم والمتراكم عبر آلاف السنين ، وأصبحت المسافة واسعة بين جيل الرواد فى العامية وشباب شعراء العامية الجدد

والذين هم مسخ مشوه لشعراء الفصحى ، وقليلون ، قليلون جداً هم الذين يتفلتون من هذه الدائرة ، ويعزفون الآن خارج السرب ، ولكنهم للأسف معاصرون ، ولا تجد قصائدهم طريقها إلى النشر فى الصفحات الأدبية التى تسيطر على معظمها متعاطى قصيدة النثر. وعلاء عيسى واحد من هؤلاء المغيبين ، والمبعدين ، لأنه من جانب يعيش فى أقاليم مصر ، ومن جانب آخر لا يتعاطى قصيدة النثر ، ومن جانب ثالث لا يملك الإرادة الكافية للقتال من أجل إيصال فنه إلى الجماهير ظنا منه . وهو واهم . أن العمل الفنى الجيد هو الذى يقدم نفسه فيقول :

تنزل من بيتك وتبص بعينك ع الجرانين / لجل تدوَّر على أى قصيدة / يمكن سهوًا تنزل لك / أو حد يهمَّك / أو تقرا أخبار ع النادى بتاعك / تتصفح كل الجرانين / ماتشفشى . غيربس دراسة لناقد / عن واحد مايعرفش شئ عن وزن الشعر / مايعرفش غير الصوت العالى وبس / ومعارف / كل الأسماء محفوظة / لجل يْحَفظوا بيها القراء / والقراء / ماعادتش بتحفظ صـ ٢٢

و إذا كان الشاعر هنا يوصف حاله – وحال كل الشعراء الموهوبين أمثاله . فإنه أيضا يقدم تنظيرا لواقعنا الأدبى والثقافى الذى تراجع أمام الهجمة الشرسة للانفتاح والعولمة والخصخصة والاقتصاد الحر :

وتدوَّر ع الصفحة الأدبية / شايلينها لوقت العوزة / حطوا مكانها إعلان عربيات / أسعارها طبعا مش لينا / للناس العايشه هناك فى بلدنا/ أو يمكن إحنا العايشين هنا فى بلادهم صـ ٢٨

إنها غربة المثقف الحقيقية . وتراجع دور الثقافة ودور المثقف .

- ٢ -

وعلاء عيسى صاحب تجربة شعرية طويلة نسبيا تربو على الخمسة عشرة سنة أو تزيد قليلا – أصدر خلالها "العزف على أوتار ممزقة" ، "عفوا سقط العنوان سهوا" ، "عشرة طاولة" ، "واحد واخد على خاطره" ومؤخرا أصدر ديوانه الجديد "خيانة" وهو محل قراءتنا – عن سلسلة أصوات معاصرة فى (٧٢) صفحة تقريبا من القطع المتوسط برقم إيداع ٢٠٠٥/١٧٨٠١ م فى غلاف أنيق وجميل "فصل ألوان" .

وعلاء عيسى فى ديوانه الجديد "خيانة" كما فى دواوينه السابقة لا يفقد صلته بالمتلقى ، بل يحرص على التواصل معه من أقرب الطرق وأيسرها ، وهو واحد من الذين يحملون رسالة مثل الشاعر "النبى" ينطلق من رؤية واضحة ، وله فلسفته وأيدلوجيته ، منحاز إلى ابناء جيله وأهله وناسه ، منحاز إلى جموع الناس التى تعانى وتجاهد ، فيختار المواطن المطحون ليكون صوته ، ونبضه ، وإحساسه :

"الأيام بتجرجر فيَّ / تشد ف شعري / وبتمسح بيَّ الأرض" صد ٦٦

هذا البيت من قصيدة "إوعى تموت" : يلخص موقف الشاعر ورؤيته ، فهنا الإقرار من الشاعر بقسوة الزمن على المواطن العادى ، وسحقه له ، فالأيام تجرجر المواطن العادى البسيط فقط ، وتشد فى شعره ، وتمسح به الأرض ، لاحظ هنا الصورة الشعرية ، وبساطة تركيبها ، ودلالاتها ، وجمالها ، هذا الانسان البسيط "المرمطون" فى يد الزمن ممنوع حتى من الحلم ، فالحلم مقصور على الصفوة :

"أحلامهم بس المشروعة / وحلمك مش مشروع" :

وإن كان ولابد من الأحلام لهذا المواطن فهى للتنفيس :

"أما التنفيذ / ممنوع / منعا باتا تتكلم" :

وآخر أمانى هذا المواطن ان يحلم جواه :

"بقى آخر حلمك تحلم جواك / والحلم خلاااااص !!"

فالإنسان المستلب حتى من أحلامه يخاطبه علاء متهكماً ، والتهكم والسخرية أداة من أدوات المقاومة عند علاء عيسى كما هى أداة وسلاح المقهورين من أبناء الشعب :

"خليك كده .. لابس عباية لانكسار / وادفن مشاعرك / خليك كده جوه الحصار / خليك جبان / واياك تغير موقفك ".صد ٥٢ . ٥٣

وهى دعوة من الشاعر لهذا المواطن بالتحرر من ربق الاستغلال ، ودعوة له بكسر قيد العبودية .

- ٣ -

ويشغل الفقر مساحة كبيرة من حيز الديوان تكافئ مساحة الفقراء على الأرض والشاعر منحاز لهم بطبعه ، ولنقرأ مثلاً :

"إن رحت لقيت القبض / قول ان شالله . إياك تنسى / دوا للبنت . عدي على الدكتور بالمرة / كان بيقول محتاجة لشعة" . صد ٢٠

" البنت تقول لك تنسى يا بابا آكل (لحمة) / تضحك طبعاً . جاهلة البنت لو عرفت / إن الكيلو سعره معدى حدود الصبر / كانت تنسى معنى الكلمة" صد ٢٠

ويقول أيضاً سارداً لمأساة الموظفين والفقراء ومعدداً لمشاكلهم وهمومهم ، واحتياجاتهم اليومية والمعيشية الضرورية :

"خلونا نحلم بالرغيف / خلو البيوت مقفولة تحسب دخلها وتوزعه / هايكفى إيه ويكفى مين / ناكل بإيه .. / نشرب بإيه ../ نركب بإيه ../ نلبس بإيه ../ نسكن بإيه .. / وان جينا عزنا نروح لمين / ومنين نجيب سعر الكتب / ومنين نجيب درس العيال / ومنين نجيب الأنسولين ؟ / بقى حالنا يصعب ع اليهود !" صد ٥٥ . ٥٦

ومن الطبيعى ان تشغل السياسة أيضاً حيزاً من مساحة الديوان كما تشغل مساحة من عقل وتفكير الشاعر ، فالأمة العربية منكسرة ، ومنهزمة ، وتعيش أسوأ فترات تاريخها :

"وعشان كده / حطوا القواعد عندنا - / جابوا جنودهم أرضنا .. / الضرب فينا ومننا .. / بقينا أعداء البشر / همّا الضحية .. واحنا أصبحنا خُطر" صـ ٥٦

وستظل العلاقة ملتبسة بين الشاعر والمثقف من جانب وبين السياسى من جانب آخر . فالسياسى يتعامل مع الواقع ومع الممكن والمتاح والكائن بينما الشاعر ينظر للأمر من زاوية ما يجب أن يكون . وعلاء يكون زاعقا أحيانا .. وهامسا أحيانا . فهو يزعق حينما يتطلب الموقف الزعيق والصراخ . ويكون للزعيق ضرورة فنية وأسباب موضوعية .. ويلجأ أحيانا إلى الإسقاط والتخفى وارتداء الأقنعة واستخدام الرمز الماكر . فيتخفى مثلاً وراء شخصية "جحا" وهى شخصية تراثية شعبية ليبث من خلالها أفكاره وآراءه بخبث فنى وبذكاء سياسى . وخاصة فى المسائل الخطيرة والتى تمس قضايا شائكة . مما يسمونه الأمن القومى - والمواقف القومية . والقرارات المصيرية ..

فجحا يميل إلى الانعكاف والاعتكاف فى داره ظنا منه أن ما يجرى فى الخارج لن يطوله طالما أوصد على نفسه الباب ، فالحرب اشتعلت أوزارها فى الخارج :

الحرب شغاله هناك ..

"والدش" بيجيبها هنا / واحنا هنا جوّه البيوت / ضاغطين بإيدنا ع "الريموت" / آه يا جحا .. / ماتتَ اللى ياما قلتها / الضرب لو كان فى الجيران مش مشكله / شخر ونام تحت الغطا

وحلتى لما هاتوصل عندنا صـ ٥٤

وكان الشاعر موفقا للغاية فى التقاط شخصية "جحا" التراثية ليسقط من خلالها على بعض الحكام وسلبيتهم . ويجعل منها - أى من شخصية جحا - رمزا دالاً عليهم وعلى مواقفهم المزرية . فالشاعر يخاطبه قائلاً :

مين اللىّ قاللك ياجحا الضرب هايوقّف هناك / دا الحرب بتقرب هنا/ زاحفة وجايه عندنا

ويكشف الشاعر فى كلمات قليلة وعبارات دالة وموحية وإشارات سريعة عن المقدمات التى تسبق الحرب العسكرية - وهى الحرب الاقتصادية والحصار الاقتصادى - من خلال إقامته الذكية للعلاقة بين

"الدولار" و"الجنيه" :

واقفين نيحلق "للدولار" / لما "الجنيه" أصبح مسيره للعدم

وحينما يخطف الدولار أبصارنا وتصبح له السيادة الاقتصادية وتنعدم قيمة الجنيه . يكون الفقر المدقع ويصبح :

بيننا وبين الفقر كام / بيننا وبين الحرب كام / إحسبها تطلع كام قدم

الشاعر يحاول على مهل – وبذكاء وروية – أن يهدم نظرية (جحا) الأمنية ويبين خطورتها عليه – وعلى الوطن – ويحذر من الطوفان القادم . ويفضح أغراض المستعمر ويكشف عن نواياه :

كالعادة / أمريكا بتضحك ع العالم / عايزه المولد يفضل فاضى / وتعمل صاحبه

وإذا كان علاء – قد استخدم جحا ولجأ إليه كحيلة فنية ماكرة – ليقول ويعبر عن قضايا عويصة وشائكة وخطرة – فإنه لا يعدم الحيل والوسائل – ليقول ما هو أكثر صعوبة وهذه ميزة الشاعر فنان . وما أكثر القضايا التى عالجها علاء بفنية وحرفية فى هذا الديوان وفى الدواوين التى سبقته .

– ٥ –

يتماهى علاء كثيرا مع الطبيعة . ويقدم لنا لوحات كونية جميلة يشكلها من مفردات الطبيعة والكون مثل [الشمس – القمرة – الضى – الليل – النجوم – الصبح – البرق – الرعد – الظلام ... إلخ] ولا يكتفى بالوصف الظاهرى للمشهد الكونى . ولكنه يكثفه ويعمقه . ويردفه برؤية إيمانية عميقة .

والشاعر فى المشاهد الكونية التى يرسمها بمهارة – أقرب إلى الصوفى فى علاقته وتماهيه مع الكون ومع الله .. ولنتأمل هذا المشهد أو نقرأ له هذا الورد إن جازت التسمية :

والشمس ح تطلع فى معادها / والقمره ح تخاف من ضى الشمس ليحرقها / فـ بتدارى ./ ولحدّ مايبجى الليل / ويمد خيوطه جدايل فوق الكون / ح تنادى القمره نجومها. لجل ماتطلع / ويقضّوا الليل حكايات / ويضيع الوقت ما بينهم / ومّا يحسوا الصبح بشبه حزاره .. / تبقى الشمس بتعلن / بعد دقايق ممكن تطلع / تتخبى نجوم الليل والقمره معاهم / ويروحوا يناموا صـ ٦٨

وتأملات الشاعر فى الكون يتولد عنها رؤى وتجليات . ففى نهاية المشهد أو الورد السابق يقول :

ومابين طلوع الشمس وغيابها ..! / تحصل أشياء / سبحانه الظاهر

والباطن . جوه الأشياء

ويمد الشاعر فى المشهد الكونى الذى يفجر رؤاه الايمانية لتتسع الرؤية :

إلسما ح تمطر ميّه ونور / على برق ورعد . وشويه ضلام / والشمس ان طلعت يبقى خلاص .. / الضلمه تنام / ودا شئ مش كل الأشياء !

وتأتى فى نهاية المشهد أو الورد الخاطرة الإيمانية :

وان فات الشئ .. مايحصل شئ / الكون ح يكون / سبحانه المالك أمر الكون / والخالق للأعمى عيون .. / ماتشوفش ... / وخالق للميصر عين .. / بتشوف ... / مع إن العين دى بتشبه / نفس العين ... ! / ونفس الحجم ونفس اللون ! / سبحانه القايل كن للشئ / والشئ بيكون صـ ٦٩

- ٦ -

يتميز علاء فى هذا الديوان بتنوع الأشكال والقوالب الفنية . فهذا الديوان يضم ست قصائد — وكل قصيدة يصوغها فى شكل وقالب فنى جديد ومختلف — ولا يتأتى هذا إلا من عمق وتنوع التجارب لدى الشاعر وأنه يملك من الحيل والوسائل الفنية ما يعينه على ارتياد مناطق جديدة بدربه وخبرة ، فعلاء الذى كتب قبلا عشرات الأغانى ولاقت قبولا واستحسانا وحفاوة طيبة من القراء والنقاد على السواء قد خلى منها هذا الديوان فإذا كانت تجاربه الجديدة ضاقت الأغنية — التى يجيد كتابتها عن استيعاب هذه التجارب . فإنه يتلمس بث تجاربه وأفكاره فى قوالب وأشكال أخرى ولعل ابرزها القصة . ويبدو أن كتابة القصيدة / القصة أو القصة القصيدة . هذا اللون هو الأقرب إلى علاء وإلى طبيعته الحكائية . فلدية قدرة رائعة على توليد الحكاية من الحكاية . ولضمها . وانتظام حكايات صغيرة فى خيط شفيف كعقد أو مسبحة . سلسلة من الحكايات لا تنتهى . قد يبدأ بحكاية صغيرة ثم تتسع الحكاية وتتسع إلى ما لا نهاية من الحكايات . وقد مال مؤخرا إلى كتابة المطولات الشعرية فى قوالب قصصية والتى بدأها بـ "عشرة طاولة" ثم "واحد واخد على خاطره" وأخيرا "خيانة" التى احتلت وحدها (٣٢) صفحة من الديوان الذى لا يتجاوز (٧٢) صفحة . وعنون بها الديوان لقربها موضوعيا وفنيا من نفسه وإشارة ربما مقصودة أو غير مقصودة إلى قدرته على ارتياد هذا الفن المخاتل والمراوغ الجميل . والقصة القصيدة / أو القصيدة القصة / القصة التى عنوانها باسم "خيانة" ويحمل الديوان اسمها — تستحق دراسة وقراءة مفردة — سواء فى الرؤية أو الأداة — فى الفكر / الموضوع أو التشكيل / الفن . ونرجو أن يتحقق هذا

قريبا . ونحن هنا فقط نشير إلى المناطق – التى يرتادها الشاعر – ولو إشارات عابرة وإلى القوالب التى يُحملُ فيها أو يصب فيها رؤاه وأفكاره فإذا كان قد كتب الأغنية بإقتدار . وأجاد أيضا فى كتابه الحكايات الزجلية فإنه فى هذا الديوان يؤكد براعته فى كتابة القصة / القصيدة أو القصيدة / القصة كما فى "خيانة" مثلا .

ويتخذ من فن (الرسالة)أداة ووسيلة فى توصيل أفكاره . وهذا أيضا من جديد علاء فى هذا الديوان – كما فى قصيدة / رسالة "من مواطن مصرى إلى الحكومة" ولاحظ الاسم ودلالته وإيحاءه فمن ... إلى من (المرسل) و .. إلى (المرسل إليه) وما بين من .. و إلى .. تكون الرسالة . فالمرسل هو المواطن والمرسل إليه هو الحكومة والرسالة تبدأ بالسلام :

السلام ده جى طاير / جى حاير / من مواطن عادى جدا للحكومة

قبل مابدأ فى الكلام .. / المواطن ياحكومة له سؤال صد ٤٢

ويبدأ الشاعر فى سرد شكايته فى رسالة للحكومة وللمسئولين أو شكاية من ينوب عنهم وقد اختار الشاعر المواطن الفقير المطحون لينوب عنه ويكون صوته كما قلنا قبلا .

ومن الأشكال التى قدمها علاء أيضا فى هذا الديوان "الدعاء" كما جاء فى قصيدة "جحا العربى" ومن أجمل الأدعية التى قرأتها وليت الأئمة فى المساجد يحفظون هذا الدعاء ويرددونه فى الصلوات فيقول الشاعر :

وارفع دراعاتك لفوق .. / وادعى وقول .. أستر يارب
إرفع يا مولانا الغضب / نزّل طعام للمحتاجين
نزّل علاج للمجروحين / فك الحصار ع المسجونين والمأسورين
بالمرة أكل شعبنا / نزّل ملايكه مْ السما ..
تيجى فْ صلاتنا تؤمنا / بالمره وتأذن لنا
خليها تدعى لنا هنا / بالمره وتقول لك آمين
واحنا كفايه إننا .. هانْنْدْ الوضع المشين صد ٥٣

نحن إذن أمام شاعر حقيقى يستحق أن يكون فى طليعة أبناء جيله وقادر فى كل ديوان على الإضافة والتجاوز وثق أنه سيكون واحد من القلائل الذين سيثرون فن الشعر العامية المصرية وأرجو أن أكون من خلال هذه الرؤية النقدية السريعة قد نثرت ولو قطرات ضوء قليلة على الديوان الذى يستحق الحفاوة النقدية الطيبة والاستقبال الحسن .

علي عبد العزيز" رغم عتمة الواقع وقسوته في ديوانه "نعي الغلابة لبعضهم" مازال قادراً على الغناء !!

" نعي الغلابة لبعضهم " هو الديوان الثاني للشاعر علي عبد العزيز ، وقد صدر له من قبل مجموعة شعرية بعنوان " طالع يغني " وإن احتضنت بعض الصحف والمجلات بعضا من أعماله الشعرية ، وله قيد الطبع نصوصا غنائية ، " لسه قادر يغني " هذا كل ما تعرفه عن الشاعر الذي لم نحظ بشرف مقابلته بعد ، وهو أيضا عضو بنادي أدب المنصورة ، وعضو بفريق "هيا " للشعر والغناء والحكي الشعبي ، كما هو مثبت بالديوان ص ٧١ ببطاقة التعريف بالشاعر.

ومن عنواني الديوانين " طالع يغني " و " ولسه قادر يغني " اللذين لم نشرف بقراءتهما ، وباعتبار العنوان عتبة النص كما يقول السيماثيون . نجد الشاعر . يملك القوة والإرادة والقدرة على الغناء ، رغم الشجن والحزن وعتمة الواقع وانكسار الحلم الفردي ، والجمعي في نصوص نعي الغلابة لبعضهم .

والديوان صدر في ٧٢ صفحة ن القطع المتوسط في غلاف انيق فصل الوان مزدان بلوحة معبرة للفنان محمد قطب برقم إيداع ٢٠٠٥/١٥٨٨ عن سلسلة إبداع الحرية التي يشرف عليها القاص والروائي عبد الفتاح عبد الرحمن الجمل ، وهي إحدى السلاسل الجادة التي خرجت من أقاليم مصر ، بعيدا عن غوغائية دور النشر الرسمية ، وغطرسة الاحتكار في القاهرة ، وتعني بنشر الأدب الجاد وتقديم المواهب الشابة والأقلام الواعدة جنبا إلى جنب مع الأقلام الراسخة .. فالمعيار .. هو الفن وجودته .. دون النظر إلى الاسم أو الموقع الجغرافي أو ...او ... وعلى عبد العزيز قلم جاد ، يأسرك بموهبته ، ويدهشك بثقافته ، وهو واحد من شعراء العامية القلائل الذين يملكون ثقافة عميقة ورفيعة ، فضلا عن الموهبة التي لا تخطئها عين القارىء لأشعاره والشاعر يكشف في قصيدته "حكايات " ص٣٦ ، سواء بقصد أو بدون قصد عن الكثير من منابع رؤيته الشعرية وسماته الأسلوبية والفنية ، وتكاد كل قصائد الديوان تدور في فلك هذه القصيدة / الأم ، وهي في رأيي القصيدة المحور والتي سنتكئ عليها ، تنطلق منها ونعود إليها كثيرا في هذه القراءة ، والشاعر يقدم نفسه بادئ ذي بدء في قصيدته " حكايات " لاحظ دلالة الاسم .على أنه الشاعر / الحكاء / المغني .

(كتير غنيت مع الصحبه / وفي الضمه / أغاني الفرح واللمه /ويوم الدرس / والنورج / وختن الواد وجميزة / ورش الملح في الغربال ودقة زار ومدح نبينا يا / هلالي / وذات الهمة والظاهر .

فالشاعر هنا مسرح الشعراء الشعبيين / الحكائين ، وهو لا ينفصل عن الجماعة ، بل ينوب عنها في التعبير عن أفراحها وأحزانها ، وهو لبيان حالها ، واختار جماعة الفلاحين وخاصة الفقراء والأجراء ، ويذكرنا بأغاني الأفراح في القرية ، وأيام الحصاد ، وختان الأولاد ، وسبوع المولود برش الملح في الغربال ، ودقة الزار ، ومديح النبي العدنان ، ..الخ ، وغناء الشاعر / الحكاء هنا يجعل الحياة ممكنة ،وأكثر قبولا واحتمالا لأنه يستعيد لنا المسرات القليلة ، ويحاول أن يقبض على لحظات الفرح القليلة رغم الأحزان والاحباطات الكثيرة ، فهو يعتصم بالغناء ، وصدقه في الغناء ويحاول أن يعصمنا معه .

والشاعر لا يزيف الواقع ، ولا يجعل حياتنا وردية ،بحدسه وبقرون استشعاره ، يدرك المخاطر المحدقة بالناس الغلابة وبالوطن ، فيقول في قصيدة " للصدق كام موال " ص٣٢ .

(ما تتنظريش سفينة نوح / ما بتعديش على مدينتي "

فالحمام / رمز السلام ، جريح

" حمام المراكب الكداب / ما جاب وياه سوى حنضل / وشايل دم في جناحه / يرفرف بيه على الساري" ص٣٥

وإذا كان السلام الراهن هو الاستسلام بعينه فإن السقوط الكامل جاء في " سفر الصقور " ، وبعد أحداث سبتمبر ، انكشفت الحقائق التي أسقطت أوراق التوت عن كل الحكام العرب والمسلمين .

" سقط ورق الشجر كله.. / ومين منا ما وطاش /

عشان يستر يا دوب عورته " ص٤٦

وقال يومها لسان حالهم ـ يقصد اليهود بعد السقوط المدوي لبغداد ـ ".

" محينا السبي يا بابل / وطاطى النخل واستسلم / ولو مريم تهزه سنين / ما عاد هيجود " / يهوذا بيقرا في التلمود / وبيجهز فرس أشهب / هيفتح به بيبان مكه

ويرسي قواعد الهيكل " ..

وكان الشاعر يستنهض الهمم ، ويستنفر العرب والمسلمين ، محذرا ـ أن تصبح الأمة العربية والإسلامية ـ أثرا بعد عين ـ ويكون مآلها مثل الهنود الحمر ، فالصراع بعد أن سقطت كل الأوراق ، صراع حضاري ، ثقافي وتاريخي وديني ـ ألهذا نرى الشاعر حزينا وممرورا ؟

" سري الحزن في المنديل / وسيبي دمعتين منك " ص٣٤.

" امبارح فرت مني آخر دمعة / كنت حاشدها عشان معركة الحزن"

" دخان سيجارتك / حاصر كلام القصيدة / وفجر الحزن اللي

مرمي
جوا كباية الكاكاو .." ص٣٢
" ملامح أبويا اللي بهته عليا / وامي اللي راميه دموعها في عنيا " ص٤٢ .

والشاعر يستلهم الحكايات الشعبية ، ويوظف الأمثال والأغاني الشعبية باقتدار ، فالأغنية الشعبية المعروفة " تاتا تاتا ..خطي العتبه .."
يعيد توظيفها : " تاتا ورا تاتا " يا قلبي بزياده / العتبه خطينا " ص٢١
أغنية الصغار المشهورة " التعلب فات فات .. وف ديله سبع لفات "
يعيد توظيفها : " قلنا وغنينا لك السبع حكايات / وتعلبك لو فات هيفرق الد به / في النهر ولا البير " ص٢٢ .

كما يستفيد من الأمثال الشعبية ويوظفها في شعره ، فمثلا المثل الذي يقول " سرك في بير " يقوله شعرا : " لو شاف كأنه بير يسكت ولا يقولشي / مع انه واد قويل / يفرش حصيرة الصيف / غنا ومواويل / ويدي في ليل الشتا / ويقصره بحواديت " ..

وفي ص٤٠ يقول : " الرز وكلاه الملايكه مع الصغار " وفي ص٤١ يقول : " المش دوده منه فيه / واللي زرعته هتلاقيه / وليه بتستنى البلح / وانت اللي علمت النخيل في الريح يطاطي وينجرح " .

وهكذا نرى الأغاني الشعبية والأمثال الشعبية مبثوثة في معظم قصائد الديوان .

كما أن للحكايات الشعبية حضورها الطاغي ، مثل حكاية الأميرة ذات الهمة ، والظاهر ، والهلالي ، وشهرزاد ، مسرور السياف ، السندباد ، وزهران ، وادهم ، وعلي الزيبق - وغيرهم..

ويعودتنا مرة أخرى إلى قصيدة " حكايات " التي تكشف عن منبع آخر من منابع الرؤية عند الشاعر ، وهو استرفاد التراث الديني والتماهي نع النصوص المقدسة ،فيقول في قصيدة حكايات : " ندهني هواها علمني / عديد كل الجنازات اللي حضروها / جدود جدي وأزجالهم وأمثالهم / ما ورد على لسانهم سرق وداني من القداس / شجى الشماس / وهو بيقرا ترانيمه "

" القداس / الشماس / الترانيم " وهو هنا يتناص مع التراث المسيحي كما تناص قبلا في " سفر السقوط"وغيرها من القصائد مع الترث اليهودي ، والمسيحية إحدى مكونات الثقافة المصرية ، شأنها شأن التراث الإسلامي والتراث الفرعوني ، والشاعر لا يكتفي بالإشارة السريعة أو اللمحة العابرة للتراث المسيحي ولكنه يشير إليه في اكثر من قصيدة ، فيقول في قصيدة العشاء الأخير :

" طالع بحكايا غنا / يشبه في طعمه / برتقان صيفي / فصمت أشوف / إيه اللي فاضل فيه / صورة عشانا الأخير/ وكلنا يهوذا / ساعة ما شبه لنا /أنكرنا بعضينا / مال والمدى صلبان / ولا حد لاقي مسيح / للجلجته يدعيه ".

ويستحضر الشاعر علي عبد العزيز في قصيدته " حكايات " نوحا وموسى ، وسليمان وهدهده ، وأولاد يعقوب ، وحكاية يوسف والذئب ، وحوت يونس ، وحكايات الخضر .. مما يشي بثقافته الدينية وارتكازه عليها ، كمحور مهم في شعره ، فيقول :

" وكان لسه على كفي / علامة شيخي في الكتّاب / عشان أعرف / سفينة نوح وركابها / عصا موسى وأحوالها / وفاس محطوط / على كتف الصنم الأكبر / وهدهد جاب عشان / سليمان نبأ عاجل / وديب ظلموه بني يعقوب / وبير فيه نور / وحوت بلع نبي وعايم / وفتية في كهفهم ناموا / سنين ياما / ما تعرف كام / وعبد بيخرق المركب / ويبني جدار بلا أجره / ويقتل طفل بالحكمه / ما يعرفه سوى الصابرين / على التأويل " ص٣٠ ، ص٣١

والشاعر في قصيدة حكايات يعلن عن ملمح فني آخر ، فهو لا يعنيه أن يكتب الشعر تقليديا أو حداثيا .. المهم أن يكون صادقا ، وأن تصل أحاسيسه إلى قلوب الناس .

" ويكتب شعرك العامي / وحبر كتابي من دمي / ومش همي / يكون تفعيله وحداثي / مدام واصل بإحساسي / قلوب الناس "

وإذا كان الشعر هو فن الرسم بالكلمات بتعبير " نزار قباني " فإن علي عبد العزيز لديه قدرات هائلة على التشكيل باللغة ، بل نحس به في مواضع كثيرة فنانا تشكيليا يعمل فرشاته بمهارة ويقدم لوحات فنية لافتة ، ويقدم لنا أيضا صورا بصرية تتري أمام أعيننا .. فتبهرنا ، يقول في قصيدة " أيام ما كان للرحايا طحين " ص٤٤ .

" ده منديل بأويا.. وطاقيه لابويا / وقله في صنيه بطربوش نحاس / وشفشق إزاز / بتملاه مواردي "

وفي ص٤٥ يقدم لنا لوحة أخرى :

" آية قرآنية في مفرش حرير / وعلبة قطيفة لمصحف شريف / وشيشة قديمة كات يوم لكيف / عصاية للأيامه وعكاز كفيف / كليم نوله يدوي / فيه صورة لبدوي / وراكب حصان / على الحيطه هودج / وكعبة وسفينة / ومبرور حجه يا جدي لنيتنا "

ومن اللوحات الشعبية الجميلة أيضا ، التي يرسمها بمهارة ويكثف فيها العادات والتقاليد التي يتوارثها المصريون جيلا بعد جيل في الريف

المصري .

" وستي اللي من فوق بخورها تخطي / تشكشك وتحرق عيون الحسود / تشوفه تكبر / تخمس بإيدها / ولما الليالي تضلم تقيدها / وبعد السنين أمي تاني تعيدها / تقلدها حتى في عقدة قورتها / في رح الرحى / وعمل الرقوده / في كل المواسم / تقولك بعوده " ص٤٣

وهذه التشكيلات الفنية من أبرز السمات الفنية في شعر علي عبد العزيز ، وينقل لنا عبر لوحاته / قصائده التي يرسمها / يكتبها بمهارة واقتدار ، أجواء القرية المصرية ، وخاصة القرية القديمة . ينقلها لنا . رائحة وصوتا وحركة ، ففي الفقرة السابقة نشم رائحة بخور الجدة ، ونسمع صوت شكشكتها ،- وهي تحرق عين الحسود كما نسمع رح الرحى الأم ، وحركة يدها وهي تخمس ، وهي تعقد القورة ، وتصنع الرقودة ، إنها المنمنمات الصغيرة ، والصور الجزئية الصغيرة ، التي تتضم وتنتظم لتكون في النهاية الصورة الكلية .وتكون القصيدة / اللوحة مدهشة ومبهرة بألوانها وظلالها وتناسبها وتناسقها وتكاملها .

وعلي عبد العزيز كما نجح في التعبير عن الفقراء والأجراء

" عرق الفقير الأجير

ينبت في الصحاري توت

هو اللي قادر يجود

بآخر رغيف وياه " من قصيدة " التوت بيفرش ضلة على مين " ص٣٦

فإنه نجح أيضا في التعبير عن المثقف وواقعه المأزوم واغترابه وأزمته الحضارية ، ونادرا ما نجد شاعر عامية قد اقترب من أزمة المثقف ، ويصور المثقف مغتربا في وطنه وبين أقسى أنواع الغربة وأشدها إيلاما على النفس في قصيدة " الغربة قتلاني " . فيتساءل :

" ازاي وأنا بينهم " ص ٥٩ ، فالغربة تشله وتجعله عاجزا عن التحليق

" كان نفسي أبتل / أي ولحد عجوز / دراعي ليه انطوى

لما حاولت أطير "

ويحاول أن يعتصم بالصبر ، فطوبى للغرباء كما قال المسيح عليه السلام

" طوبى لمن منهم على جمرته باقي " ص٦٠

ورغم أزمته ورغم سوداوية الواقع وقساوته . يحاول أن يشد من عزم المأزومين والمقهورين . وهذه ميزة للشاعر . الذي لم يزل يقبض على بصيص من أمل .

" يا آخر الصف شدو العزم دي الرحلة / لا تبتغي منتهى / ولا تنتظر مرسى "

فالحياة أصبحت غابة / سوقا ، والمعيار في الحكم هو المال .

" اتسرسب الحلم اللي فاضل
م الايدين / العين ما عادت
تتكسف م الدمع
الجمع أصبح حاصل قسمة السمسار
انا في التجارة ماليش" ص٦٦ ، ص ٦٧

وبفنية واثية يرسم باقتدار هذه اللوحة

" الليل زحف صفى الميدان / على قهوة نص مفمضة
فيه الرفاق بيشربوا المر شاي
وبيهتكوا ستر الحكاوي الطيبة " من قصيدة في القهوة ص١٤

ويقول أيضا في ص١٥ : " الضحكتين بيطقطقوا قلب الحجر / ويا المسل والكلام / القهوة متشاله وشها / اللعبة مين هيفشها "

والشاعر يستدعي في تناصه إسحق الموصلي وبدر شاكر السياب وامل دنقل وغيرهم فيقول :" اوعاك / تصدق / إن إسحق الموصلي / هو اللي ضاف وتر للعود" ص٥٢ .

ويقول : " أنا المحاصر / بين بدر شاكر السياب / وابو النواس / قررت اواصل / لعبة التمثيل " ص٥٢

ويقول في تناصه مع الكعكة الحجرية لأمل دنقل :

" المكعة باقية / وأمل قصيدة متعادة / حاضنة البلد كلها / من شبرا للجامعة " .

والشاعر هنا محرض مثل امل دنقل .وداعيا إلى الثورة من أجل الإنسان والوطن ، إنه شاعر طليعي " طالع يغني " من رحم أرضنا الطيبة ورغم عتامة الواقع وقساوته " لسه قادر يغني " !!

"ناصر فلاح" يعود بعد غياب
لرياض الشعر ليغرد للمحبوبة والوطن !!

في بداية الثمانينات من القرن المنصرم . عرف ناصر فلاح . على نطاق محدود بين ثلة من المثقفين . شاعرا يكتب الأغاني ، والمقطوعات الزجلية ، وينشرها على استحياء على نطاق محدود في مجلات محدودة الانتشار من تلك المجلات التي كانت تصدر في أقاليم مصر في ذلك الوقت على نفقة أصحابها والتي كانت تعرف بمجلات " الماستر " .

وتجربة " أدب الماستر " تجربة مهمة في ثقافتنا المعاصرة وتستحق

الدراسة والاهتمام .. وقد لجأ إليها الأدباء بعد أن ضاقت أمامهم سبل النشر وأوصدت كل المنافذ والأبواب ، ومن تلك المجلات المتواضعة الإخراج والفقيرة الإمكانيات - خرج ناصر فلاح - كما خرج عشرات الشعراء والأدباء من جيل السبعينات والثمانينات من القرن الماضي - وخاصة أولئك الذين يعيشون في أقاليم مصر . فكانت هذه المجلات "مجلات الماستر" تضم أدبا جيدا وأقلاما شابة موهوبة . عفية وفتية من أسوان إلى الاسكندرية ومن مرسى مطروح إلى دمياط مرورا بكل أقاليم مصر .

ومن خلال هذه المجلات المتواضعة الإخراج والفقيرة في الإمكانيات ولكنها تقدم أدبا جيدا - عرفت (ناصر فلاح) شاعرا رقيقا ينشر أغنياته للمحبوبة والوطن . وينتقد في مقطوعاته الزجلية المثالب والعيوب التي طرأت على حياتنا وبعض العادات والتقاليد والسلوكيات المشينة . شأنه في هذا شأن معظم الزجالين الذين يملكون ملكة النقد - وخاصة النقد الاجتماعي والسياسي ويصبونه في قالب شعري موزون ومقفى وجميل .

وكان في تلك الفترة مولعا ببيرم التونسي . يتخذه هاديا ومرشدا ودليلا . ونموذجا . ومثلا أعلى . وإذا كانت أزجال بيرم وأشعاره قد فتنته ووقع في أسرها في ذلك الحين - لكن سرعان ما راح يتلمس طريقه باحثا عن صوته الخاص بعيدا عن بيرم . مشاكسا لواقعنا . معافرا لراهننا . مشتبكا مع همومنا ومشاكلنا وقارئا لفؤاد حداد وصلاح جاهين ومجدي نجيب ونجيب سرور وأحمد فؤاد نجم والأبنودي ومحسن الخياط وسيد حجاب ولكل شعراء العامية العظام الذين أثروا العامية المصرية وفتحوا بمواهبهم وجسارتهم دروبا وطرقا جديدة مكتشفين أشكالا جديدة وقفزوا بشعر العامية قفزات سريعة .

وما كاد شاعرنا الشاب يقطع خطوات على طريق فن الشعر - الطويل سلمه ، حتى هجره - هكذا ظننت ، بل هجر الوطن كله وغادر الأرض والديار بحثا عن الوفرة والرزق في بلاد النفط التي اجتذبت المصريين الذين ضاقت بهم سبل العيش في بلادهم . ومكث في بلاد الغربة ما يقرب من خمسة عشرة سنة .

وكما تعود الطيور المهاجرة إلى أوكارها - عاد شاعرنا إلى أرض الوطن . حط رحاله . واستقر . وفاجأنا بديوانه الأول "أغني للهوى مواله" وقد استوى فيه عوده ونضجت تجربته .

و"تجربة الغربة" استأثرت على معظم صفحات الديوان . وتجربة شاعرنا المغترب في هذا الديوان - تجربة ثرية تستحق الدراسة والبحث

سواء فى قصائده التى تناول فيها الغربة الزمانية أو الغربة المكانية أو "الزمكانية" أو الغربة النفسية أو .. أو .. ولأن الصفحات المحدودة لى تضيق عن استيعاب مقاربتنا النقدية فى الديوان . لذا سنكتفى بالاحتفاء بالشاعر الذى عاد إلى الإبداع وعاد الإبداع إليه . ويحق لنا أن نفرح به وبكل من يواصل الكتابة فى زمننا .. وقد أهدانى الشاعر فضلا عن الديوان عشرات القصائد التى نشرتها له الصحف والمجلات المصرية .. وسننظر فى بعض مقطوعاته الزجلية التى نشرتها له الصحف – نظرة المحب ، وعين المحب عن كل عين كليلة – على أمل أن نستوفى فى مقاربتنا النقدية فى ديوانه المطبوع "أغنى للهوى مواله" مستقبلا .

ففى قصيدة "اشهد يا زمان" التى نشرتها له جريدة الأنباء الدولية – فى العدد ٤٢٠ بتارخ ٢٠٠٣/٩/٩م .

نرى الشاعر قد ساءه حال شباب اليوم الذى أفسدته المدينة الحديثة – والذى أصبح مستهلكا لها ولما ينتجه الغرب بدلا من أن يكون صانعا لها . وهذا ما ينذر بالخطر على مستقبل الوطن . فيشهد الزمان عليه ويقول :

"اشهد يا زمان بالحق وقول / على شاب تشوفه تقول مشغول
ماشى فى أيديه شايل محمول / بيعيد ويزيد فى كلام معسول
وكأنه خلاص أصبح مسئول / فى الدولة وعنده لوحده حلول"

ويستمر الشاعر فى انتقاداته اللاذعة لشباب اليوم :

"ودا برضه يبقى كلام معقول / اشهد يا زمان بالعدل وقول
على شاب مالوش غير لبس هدوم / ومقضى حياته ف أكل ونوم
ولا يقرا ف فرع لأى علوم / وثقافته يا دوب أخبار لنجوم"

ويواصل سرده لأحوال الشباب المزرية :

" ودا برضه يبقى شباب معقول / اشهد يا زمان على الجيل ده وقول
على شاب حياته سهد وويل /على القهوة ليلاتى لنص الليل
سهران ومفتح زى الخيل / بيشد فى شيشة تشد الحيل
ودا برضة يبقى شباب هينول / يوم كل مراده ولا يطول
منصب فى وزارة أو مسئول / انطق يا زمان بالحكم وقول ؟

.. ويسوء الشاعر ظاهرة الطوابير التى انتشرت فى حياتنا وتكاد مصر من دون كل دول العالم تنفرد بظاهرة الطوابير وخاصة الزحام فى الطابور أمام الأفران للحصول على رغيف الخبز . فينتقد هذه الظاهرة فى قصيدته "بدون طوابير" التى نشرتها له جريدة الوفد فى ٢٠٠٣/٩/٢٦م

فيقول :

"لانا حلمى أكون مسئول / فى الدولة وأبقى وزير

ولا عضو فى مجلس اقول / فى كلام مالهوش تأثير
ولا نفسى اشيل محمول / واعمل زى المشاهير
ولا صاحب جاه ولا سلطة / ولا دفتر للتوفير
البس على آخر صيحة / واركب عربية تطير
انا حلمى دا شئ معقول / مش أبدا وهم كبير
انا أصلى باموت م الخوف / م الزحمة وم التكشير
وبدال ما ارسم فى حروف / مالهاش أبدا تفسير
باتمنى ونفسى أشوف / مخابزنا بدون طوابير"

ويواصل شاعرنا انتقاداته الحادة للظواهر السلبية فى مجتمعنا . ففى زجليته التى عنونها بـ"أوهام مرشح" ونشرتها له جريدة المساء ٢٦/١١/٢٠٠٥م ننقل منها :

"ياللى بتجرى ورا العضوية / ومفكرها أمور تسلية
عمال تبنى قصور بأمانى / والأحلام صبحت وردية
بتقول كل الدايرة اخواتى / والخدمات عامة وشخصية
جوة الدايرة بنيت أمجادى / عاشق عمرى للوطنية"

.. وينتقد السياسة الأمريكية المنحازة دائما لإسرائيل على حساب العرب والمسلمين والشعب الفلسطيني فيقول فى قصيدة "هى .. غابة ؟" التي نشرتها له جريدة "النبأ الوطنى" فى ٣/٩/٢٠٠٦م .

" دول كلاب عاشقة خراب سعرانة يابا
نازلة تجرح كل مطرح قول ديابة
وان سألنا يوم وقلنا هيه غابة ؟
نلقى فيتو جاى فى إيدو ميت إجابة
تبقى نار وألف دار تصبح خراب "

ويفضح الشاعر العقوبات الظاهرة والخفية التى تفرضها أمريكا وإسرائيل على الفلسطينين بسبب انتفاضة الأطفال فى فلسطين بالحجارة.

" والحيطان مالهاش بيبان والدمار من غير حدود
والعزارا دموع حيارة والضمير مالهوش وجود "

ويخاطب الشاعر "بوش " ثائراً ، ومتمرداً :

" هات عاليها فوق واطيها شيخ وطفل ما ترحموش
إبنى حلمك إيه يهمك غنى فوق كل الوشوش "

والحل عند الشاعر فى العمليات الاستشهادية . فيقول فى قصيدة " انطق "التى نشرتها له جريدة القاهرة فى العدد ٢٦٥ بتاريخ ١٠/٥/٢٠٠٥م.

" فك سلاسل صوتك انطق

عمر شراع الحق مايغرق
إلى أن يصل:
" اكتب بإيدك سفر شهادتك
قبل ما غول الغابة يكشر
عن أنيابه أكتر واكتر"

وفى قصيدته المطولة " فى المنام التى نشرتها له جريدة المساء فى ٢٠٠٤/٦/١٢ م . والتى يرثى فيها الشيخ ياسين الذى امتدت له يد الغدر واغتالته أصابع الصهيونية القذرة ، فيتخذ من هذه المناسبة الفرصة للإعلاء من قدر الشهادة فيقول :

" قلت نام يا شيخ ياسين / جنب سيد المرسلين
واحكى عن عطر الشهادة / اللى أغلى م العبادة

وفى مقطع تال من القصيدة :

" بدرى بكرة فجره طالع / جاى معاه مليون ياسين
صوته يدوى على الجوامع / رعب جوة المجرمين
الحجر فى إيديه مدافع / والشهادة على الجبين
الشهادة على الجبين "

.. وإذا انتقلنا إلى الأغنية . فنجد ناصر قد خطا خطوات واسعة فى كتابتها فهو كما يقول الشاعر رضا عطية فى دراسته عن الأغنية عند شاعرنا :

" الأغانى الجميلة التى يكتبها شاعرنا تضع أقدامه بثبات على الطريق الصحيح للأغنية العربية ، فهو يكتب الأغنية بمهارة وفنية ، وقلمه فى الأغنية سيال ينطلق بانسيابية ، وبفهم واع لطبيعة ورسالة الأغنية في المجتمع " .و " أغانى ناصر تعكس حالته النفسية التى يحسها فهى غالباً صدى لنفسه ، فمن يتأملها يرى دخيلة نفسه . فهو يعانى من مرارة الغربة ، ويشعر بحنين جارف إلى وطنه ، وهو العاشق الذى يقدم ويبذل ويلتمس العذر للحبيب ويحنو عليه فى حين يقابله المحبوب بالجفاء والصد والقسوة "..

" وناصر قد هضم باقتدار الموروث الغنائى فى القرن العشرين لكبار كتاب الأغنية أمثال : مرسي جميل عزيز ، مأمون الشناوى ، حسين السيد ، فتحى قورة وغيرهم .."

ويصل ناصر إلى درجة كبيرة من الإجادة الفنية والإتقان كما يقول رضا عطية كما فى أغنية " أغنى للهوى "

" على فكرة بحر هواك زايد / وغرقت أنا فيه / وشوقى ليك دايماً قايد / مش قادر أطفيه / وهواك أخدني ووداني / وفردلى شراع/

"وسابنى فى البر التانى/ ولا قال لى وداع"

وكذلك فى أغنية "على ضى العين ونكتفى منها بهذا المقطع الجميل :

"على ضى العين مسى لى يابا / دا حبيبى عنيه وحشونى يابا /
سهرنى الليل ولا راضى يميل / وعنية مدويها صبابا"

ـ ولعلنا فى هذه العجالة نكون قد بينا . كيف استطاع الشاعر بمقطوعته الزجلية أن يضعنا فى مواجهة حقيقية مع بعض السلبيات والظواهر الاجتماعية التى انتشرت فى مجتمعنا ، ويلفت أنظارنا إليها كما استطاع أيضاً أن يعبر عن الهموم القومية والسياسية وهو أميل كما قلت قبلاً إلى النقد الاجتماعى والسياسى ـ شأنه شأن الزجالين المقتدرين كما استطاع أن يصوغ مشاعره فى أغان تفيض عذوبة وتعطر رقة ، فيسمعنا من خلالها نبضات قلبه وهمسات نفسه وفيوضات روحه .

وإذا كان شاعرنا يكتب أزجاله وأغانيه بصدق ويحب معبراً عن نفسه وعن الوطن ، فنحن أيضا هنا نكتب عنه بنفس الحب وبنفس الصدق ، ونشكر أمانة المؤتمر التى أتاحت لنا الفرصة لنحتفى معها بشاعر جميل عاد إلى رياض الشعر ليغرد بعد انقطاع دام خمسة عشر سنة آملين فى الإضافة والتجاوز فى أشعاره المقبلة والله الموفق .

سياحة قصيرة جداً في ديواني ..
(خفافيش) .. حسين منصور،
(بهدوء طليت ع البحر) .. حامد أنور

بقلم / نبيل مصيلحى

في الشعر حياة ، وأجمل ما في هذه الحياة
أن تشعر بوجود العالم فيها
من لا يمتلك التعبير ، لا يمتلك الشعر

بقلم/ نبيل مصيلحي

الكثير من الدراسات النقدية تعجز عن اكتشاف ما في النص الشعري العامي من إبداع يتبنى رؤية الشاعر وموقفه تجاه العالم ، أو تطرح ما في النص من أفكار ومعاني وعواطف ورؤى ورموز ودلالات وموسيقى ، ونعزو ذلك إلى انشغال غالبية النقاد بأشياء حياتية أقصتهم عن ميدان النقد الأدبي الحقيقي ، ومواكبة الإبداع المطروح. والبعض الآخر من النقاد يسعى إلى المقابل المادي أجر ما كتب من دراسات نقدية ، وأيضا منهم من يجامل فيرفع من لا يستحق الرفعة ، ومنهم من يكايد فيخسف بمن يكيد الأرض ، ولهذا فإن حركة النقد الأدبي قد تكون غير مجدية لمن يأمل فيها ، أو يرجو منها إضاءة تنير له الطريق، اللهم إلا القليل من النقاد المخلصين الذين يبتغون الإصلاح الأدبي ، ويصعب عليهم التواصل مع هذا الزخم من الشعراء ، وهذا موضوع .

والموضوع الآخر الذي أود أن أعرض له ، هو جراة الكاتب في سرعة إصدار أعماله في كتاب ، وقد يدرك أو لا يدرك أن هذا الكتاب بمجرد إصداره سيقرر القارئ أن كان سيقرأ لهذا الكاتب ، أو سيتجاهله فيما بعد ، فإن أدرك كان من الخير أن يتمهل ، حتى يستطيع تقديم ثمرة ناضجة تضاف إلى رصيد الإبداع العام ، أما إن جهل ، فإنه يقع في مأزق مع القارئ / المتلقي يصعب عليه الخروج منه .

وحين أجد ني أبحر سابحا في ديوان ما ، استمتع بالسباحة فيه ، والغوص في أعماقه لأستخرج ما أستطيع من جواهره ، ولا يمكنني بما أوتيت من مهارة أن أحصل على كل ما في أعماقه من جواهر ، لذا يختلف الطرح النقدي من ناقد إلى آخر ، ولا يفوتني إذا ما اصطدمت ببعض ما لا يروق لي في رحلتي أن أتخلص منها بتحاشيها ، بل أحاول اصطيادها وطرحها على شاطئ الحقيقة كي يراها صاحب الديوان ، ويراها من يحب السباحة مثلي في أعماق الإبداع ، وهكذا أراني واضحا

أمام نفسي وأمام المتلقي .

وقد يظن البعض أن سابق كلامي ليس له علاقة بهاتين التجربتين الماثلتين أمام عيني لاثنين من شعراء العامية المصرية أحدهما " حسين منصور " في ديوانه (خفافيش) الصادر عن سلسلة أصوات معاصرة ٢٠٠٥ ، والثاني " حامد أنور " في ديوانه (دوامة بتحدف غرب الكون) الصادر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة سلسلة إبداعات ٢٠٠٣ ، ولكن كان القصد من هذا التصدير هو تقديم صورة للناقد الآن ، وأخرى للكاتب المتلهف على نشر أعماله كي تصل رسالتي إليهما . "

" وفي الشعر معان وأخيلة مبتكرة ، لا يستطيع اقتناصها والتعبير عنها إلا الشعراء المبدعون ، لأنها فرائد تقطر من القرائح الثرية ، فهي جديرة بأن تنسب إلى مبتكريها ، هم المستحقون بها استحقاق الكاشفين في ميادين الطب والكيمياء والفلك والعلوم ".◆

وقد تراءى لي أن أتناول كل شاعر على حدة حتى لا أصطدم بمقارنة غير عادلة بينهما ، كما يفعل البعض ، وإن كان هذا شائع التناول للتفضيل بينهما ، ولكن فضلت ما تراءى لي متمنياً أن أجيد الغوص في ديوانيهما لانتشال الجواهر من أعماقهما .

◆ (خفافيش) .. حسين منصور :

قدم " حسين منصور " ديوانه (خفافيش) وهو باكورة أعماله وأحسبه شهادة ميلادٍ قد تؤهله للتواجد بين صفوف شعراء العامية المصرية يتخذ مكاناً بينهم بقدر ما أنجز في هذا الديوان . والديوان يحتوي على [١٤]

قصيدة ، تفصح عناوين القصائد عن رغبته في القوالة ، فأفعال الأمر المتوالية في قصيدة (خليك نهار) ترمي إلى هذا القصد وهو القوالة ، فتراه غير شغوف لرسم صورة ما ، مكتفياً بمحاولة اقتناص الإيقاع الصوتي لإحداث الموسيقى ، ولكن لا تكتمل رغبته . فأفعال الأمر مثل

[إحلم - حاول - فُك - إغزل - صفّر - إلمس - عيش - دُق - فادي - إرمي]

هذا الحشد من الأفعال الآمرة أوقعت النص في تقريرية ذهنية . أعتقد أنها ليست بعفوية صادرة منه .

ومن الدعوة إلى الحرية في (خليك نهار) إلى تلك الخفافيش التي " تتخوّر جوه الليل " محاولاً هذه المرة رسم صورة شعرية . ولكن تقهره المحاولة ، ولم يتمكن من نقشها ، فيقول :

والخيل متلجم بالتعاليل / كرابيج بتلسوع ضهر الخيل◆(خفافيش)

إلا أنه يعود سريعاً إلى تلك الرغبة التي تسيطر عليه بافتعاله الصورة الشعرية .

وكان " حسين منصور " صريحاً مع نفسه التي جعلته يقول :

مش هاعتصم / مش هالتزم / لا بقافيه .ولا بابيات / ولا بمواضيع / هاكتب ولخبط / والزعل ممنوع◆ (هاعتصم)

هذه الصراحة التي أشار إليها جعلته وكأنه يعلن تمرده على الشكل السليم والمضمون الدال ، ليكتب ما يحلو له ، وهذه الصراحة لم ترافقه في أغلب مناطق الديوان ، ولكن سرعان ما يعود ويتراجع عن تمرده ، وكأنه يعاني من حالة عدم استقرار نفسي ، مما صبغ نصه بالتوتر .

وهو في بحثه عن ذاته / ضالته في قصائد (ما انا شاعر - انا إنسان- لقمة عيش - غريب - نزيف الملح) - في هذه القصائد الخمس يبدو واضحا دلالة الفناء ، والقارئ لهذه القصائد لا يشعر بفارق تعدد مستويات الكتابة أو تعدد الأفكار او تنوع الرؤى ، ولكن سيشعر بأنه يتلقى قصيدة طويلة ، وقد سطرت هذه القصائد هموم ومعاناة وأوجاع الشاعر واصطدامه بالواقع ، كما يشير أنه ليس لديه في الدنيا سوى قلمه وكراسه ، فتفيض منه عاطفة الحب لوطنه ، وهذه العاطفة ممزوجة بمعاني التضحية والفداء فنجده يقول مستخدماً ضمير الأنا :

أنا شتله في قلب الطين ومزروعه / أنا غنوه صداها بعيد ومسموعه /أنا التجاعيد على جبين الزمن حطه / أنا الورد اللي طلة عطره معروفه /أنا المربوط بحبل الصره من بطني ◆ (أنا إنسان)

ويبدو أن هذا الشاعر الإنسان يبحث كغيره من الكادحين على لقمة العيش ، فهو لا يستجدي بشعره الملوك والوزراء والأغنياء ، كما كان يفعل الشعراء في الجاهلية . ولكنه يكابد من أجل هذه اللقمة ، ومع مكابدته . فهو يحلم بالأفضل ، وفي سبيل ذلك لا يهمه اللوم ، أو من يعترض طريقه ، وفي هذا المقطع منضبط الإيقاع ، متوهج المعاناة يقول :

أدور ارمح ورا المجهول/ كما المهبول وفاتني الدور / أدور اسأل على حقي / مدام جلد الكتاف ميّت / من القسمه / بنتفمى ونتعلق على السافيه / كما التيران نلف ندور

ويقول:

كلام مكتوب في آخر سطر / انام احلم . وماتلومنيش على حلمي

مدام حلمي بقى مرهون / بلقمة عيش ◆ (لقمة عيش)

وتتحدد علاقته الاجتماعية من خلال سعيه عن لقمة العيش للإنفاق

على أسرته ـ زوجته وأولاده ـ هذه الزوجة الراضية .. فلا يفوته أن يذكر محاسن طبعها وحكمتها في تصريف بيته ورعاية أولاده .. هذا النموذج من النساء جدير بأن يستأثر قلبه لدرجة أنه تمنى أنه لو كان مثالاً ، لصنع لها تمثالاً .. فتراه يقول عنها :

وانا عندي عيال / رعياهم دايماً ليل ونهار /
بتشوف الويل زي النيل / بتسقي عيالها خير وجمال ● (يا خوانا)

ويرغم تواجده على أرض وطنه وفي أسرته بين زوجته وأولاده ، إلا انه يشعر بالغربة ، ويتجرع مرارتها كلما ضاق به الحال ، ويبدو أن الغربة ليست سوى غربة الذات عن الجسد ، وفي هذه القصيدة أنه لا يخاطب زوجته أم أولاده ، ولكن هي أخرى قرينة له . ومن أجلها " يشيل الطين " لتصونه في أولاده .. فتراه يعبر عن هذا في ذل وانكسار فيقول معاتباً لها :

وبعد دا كله يا حبيبتي / اكون مطرود / يفيض الكيل / وميهمش اموت أحيا ما انا خدام / وامستنى تقول ارجع / كفايه فراق/ اشد حزامي فوق ضهري ● (غريب)

وتشغله قصيدة (إشغل نفسك) عن ذاته التي مجدها وكدرها فيما سبق من قصائد ، وبهذه الوصفة التي يراها قد تخرج المهموم من همه ، ويبدو أن هذه الوصفة الخالية من الحكمة ، التي قد يستطيع الإنسان بها تصريف اموره ، أو يستطيع أن تخرج الإنسان من أزمته ، فهي وصفة عبثية أراد بها الفكاهة ، وأحسب انه إن أراد بها فكاهة ، فعليه أن يجد غاية لها ـ فيقول :

لما تحس انك مهموم / فوق نفسك / نزل راسك تحت المايه / اغسل وشك /
اخرج بره / اضحك قهقه / كلم غيرك / كلم نفسك ● (إشغل نفسك)

ولا أجد حكمة كما ذكرت سالفاً في هذا العبث الذي أراده الشاعر .

ويرغم سهولة مفردات قصيدة (انتظار) .. إلا انه أخفق في محاولة استخدام الرمز ، فلا هو استطاع طرح الرمز ومنح القارئ دلالته ، ولا هو صرح به حتى يصل للمتلقي تصريحه ـ وأسأله لمن هذه القصيدة ؟! ثم يخرج من عبثية (إشغل نفسك) ، ومن ضبابية (انتظار) إلى (نزيف الملح) ليستكمل بها قصيدته الطويلة التي تتضمن العناوين (ماانا شاعر- انا إنسان- لقمة عيش - غريب) في حديث الذات وبحثها المستمر عن الراحة ، وهروبه إلى الحلم ، ليجد الحلم من زجاج ينكسر على عتبات

الواقع القاسي ، ويصور لنا في هذا المقطع صورة حسية معبرة ، تعلن عن شاعريته ، وقدرته على رسم الصورة المطلوبة في النص ، فهو يقدم لنا لوحة فنية يمتزج فيها المعنوي والمادي ناطقة بالتعب ، وضياع الجهد فيما لا يفيد ، وعناد الدنيا له .. فيقول :

أعبي الهم بكريكي / واشيل في القصعه أحزاني / وارمي القصعه فين ما أرمي /آلاقي الدنيا قاعدا لي / ترجّع قصعتي ليّا / ماليها الهم / واشيل الهم فوق كتفي /واعيش العمر اترنح / ما بين القصعه وكريكي◆ (نزيف الملح)

وفي قصيدة (يهودية ١٠٠٪) يظهر موقفه من اليهود ، ويعتقد أنهم من صنعوا الحادي عشر من سبتمبر ، وأن احتلال الأمريكان للعراق سينتهي ، وستكون العراق مقبرة للمحتلين." وقد تكون المباشر والنثرية قرينتين للعفوية والرغبة في التعبير عن الذات تعبيراً مكشوفاً أو لروح المجادلة والمقايسة ، أو للسرعة وضيق الوقت عن معاودة النظر في الشعر ، أو قد تكونان ناجمتين عن ضعف الموهبة الشعرية ".◆

وأنا أؤكد على أن المباشرة في ديوان (خفافيش) رغبة من الشاعر في التعبير عن ذاته ، لا عن ضعف في موهبته الشعرية ، فالشاعر يمتلك الأدوات التي تمكنه من إنتاج قصيدة شعرية مكتملة الملامح لو أحسن إحكام الزمام على أدواته ، وأزعم أن " حسين منصور " قد يفاجئنا في الديوان القادم برؤية جديدة يتبناها وموقفاً تجاه العالم ، ليحقق المطلوب منه كشاعر عامية يشار إليه بالبنان ، ويتغنى به عصره .

الهوامش

د. أحمد الحوتي .. دراسة بعنوان .. (الشعر بين التقليد.. والتجديد).. مجلة الشعر .. العدد الخامس ١٩٧٧ ص ٤٧ .

الشعر بالدراسة .. من ديوان (خفافيش) شعر / حسين منصور .. سلسلة .. أصوات معاصرة ٢٠٠٦ .

د. وهبة رومية .. الشعر والناقد .. عالم المعرفة ٢٠٠٦ ص ٢٢ .

(دوامة يتحدف غرب الكون) .. حامد أنور:

إن الناقد/ الباحث في الإبداع ، لا يقل عن المبدع في إبداعه الذي يقدمه في لون من ألوان الأدب وفنونه ، فكلاهما يجب أن يتوفر له مهارة الاكتشاف ، فالمبدع دؤوب التجوال لاكتشاف مناطق جديدة في الحياة ، وفي الإبداع من صور وأخيلة ورؤى ومعاني ورموز ودلالات تضاف إلى رصيد الإبداع العام .

والناقد / الباحث أيضاً ، ودائماً إذا أخلص لهذه المهمة ، فهو قادر على اكتشاف هذا المبدع من خلال ما يقدمه من أعمال . يحاول التوحد معه لإبراز ما في أعماله من جماليات ، أو ما فيها من قصور وسلبيات ، ويقوم بإلقاء الضوء عليها .

ولا يقتصر دور الناقد / الباحث على هذا فقط ، إنما عليه يقوم عبء التوجيه والإرشاد والتقييم والتقويم ، وهذه عمليات أساسية تُعد من صلب مهمة الناقد / الباحث لتحقيق غاية هامة ، وهي دفع المبدع إلى سُبل التنمية الإبداعية ، والنهوض به للتزود منها ، وذلك للارتقاء بمستواه الأدبي ، لتحقيق الغاية الأجْل ، وهي الارتقاء بفكر ووجدان الإنسان ، ليرقى هو الآخر بفكر ووجدان مجتمعه ووطنه .

" ولا تزال طرق النقد التي نتبعها في فحص ما بين أيدينا من آثار أدبية مشوبة بآثار العقم والجمود ، فلا تلد نتيجة سليمة الأجزاء ، ولا تنتقل بنا إلى مرتبة ترقى فيها آدابنا وتتصل بهذه الحركة المستمرة الناهضة باللغات . إذ إن نظراتنا النقدية لا تتغلغل في الموضوع حتى تصل إلى روحه ، ولكنها تحوم قانعة بما يبدو لها منه لأول وهلة ، ثم تنتهي من تلك السياحة السطحية وقد خدعتها المظاهر وأضلتا الأهواء"

ويحتاج ديوان .. " حامد أنور " (دوامة يتحدف غرب الكون) إلى القراءة ، والقراءة المتأنية والتأمل الطويل فيما يطرحه من صور وأخيلة ورموز ومعاني ورؤى ودلالات في بعض قصائده التي احتشد بها الديوان . وفيه قد ترمي هذه الصور والأخيلة والرموز والمعاني والرؤى والدلالات إلى أهداف قريبة ، وقد ترمي إلى غايات بعيدة ، وقد تُحجب عن القارئ ، فيجدها مغلقة بالغموض الذي يحول بينه وبين التوحد مع الشاعر ، فلا يجد ضالته التي ينشدها ، أو يعيش معه نشوة الاستمتاع بالقراءة .

والشاعر هنا يمر بمرحلة هامة ، وهي مرحلة التجريب ، ولعله خاض هذه التجربة لاكتشاف طرق وأساليب جديدة للكتابة العامية يجسد فيها روح الجماعة التي نشأ فيها ، وأخذ من لغتها ولهجتها ، ومارس عاداتها وتقاليدها ، وتأثر بها ، فتشكلت فكره ووجدانه لتتضح هذه

المؤثرات في أدبه ، بما يعبر عن روح الجماعة وعن روح العصر .

ويبدو أن التجريب الذي مر به الشاعر ، لم يتعد محاولة اكتشاف ذاته الشاعرة ، وتمرينها على ممارسة إخراج ما فيها من مكنونات نفسية وحسية وخواطر وجدانية ، ولم يصل إلى إكتشاف مناطق مجهولة في عملية الإبداع ، أو كان نتاجه أن قدم تفسيراً جديداً للحياة ، يساعد على فهمها ، فإن أعظم ما في الحياة ، هو أن نحياها ونكتشف أسرارها :

وما أروع أن يكتشف الإنسان ذاته ، وهذا في حد ذاته يعد إنجازاً قد يدفع الشاعر فيما بعد أن يرى الرؤية ، فتمتد نظراته إلى آفاق بعيدة.

وما أجمل أن تلتحم وتتوحد ذات الشاعر في ذوات الآخرين ، تشاركهم أتراحهم وأفراحهم وتكشف لهم أسرار الحياة ، وتنير لهم السبل ، وتهديهم إلى مواطن الفلاح ومراسي الرشاد ، وهذا موجود ولكن بندرة

في الديوان .

وفي حال دخولنا إلى عالم " حامد أنور " الشعري في ديوانه (دوامة بتحدف غرب الكون) الصادر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة سلسلة إبداعات ٢٠٠٣ ، لم أجد صعوبة في الولوج إلى عالمه ، فـ " حامد أنور " كان يقرأ عليّ أعماله الشعرية . وكنت شديد الإعجاب بما يكتب ، وكانت بدايته طيبة . والجدير بالذكر أنه كان يحاول كتابة قصيدة

الفصحى ، ولكن تقدمه في كتابة العامية ، جعلني أدفعه دفعاً هادئاً للاهتمام بقصيدة العامية .. واستجاب ، وكان ذلك في منتصف التسعينات تقريبا ، وفي تلك الفترة كان عليه أن يجد لنفسه مكاناً بين شعراء العامية في الشرقية ، وتحققت رؤيتي ، وفاز " حامد أنور " بجائزتي الهيئة العامة لقصور الثقافة ١٩٩٧ ، عن قصيدة (إيقاعات قابلة للرفض)، وعن ديوان (سبع رسايل شتوية) ، وجوائز أخرى ، وصدر له (أحلام الزيتون) مسرحية . وفي فترة وجيزة حقق " حامد أنور " تقدماً ملموساً ورائعا في إنتاج قصيدة عامية ذات سمت خاص ، تؤهله للوقوف في صف شعراء العامية في مصر .

وانتقل " حامد أنور " من فرع ثقافة الشرقية إلى الهيئة العامة لقصور الثقافة بالقاهرة ، وانقطعت علاقته بنادي أدب الزقازيق ، وهذا حال الكثير من الأدباء ممن ينتقلون إلى العاصمة للعمل بها .

وديوان " حامد أنور " من بداية قراءتنا للعنوان ، نجد ه غامضاً مثيراً للتساؤل بما يجعل المتلقي يبحث عن إجابات .. ما هي هذه الدوامة ، ولماذا " تحدف " غرب الكون ؟! .

ومع إيماننا " أن القصيدة ليست خواطر مبعثرة تتجمع في إطار موسيقي ، وإنما هي عمل تام الخلق والتكوين تتناسق فيه جزئيات معانيه وتترابط الخواطر الوجدانية والفكرية ترابطاً دقيقاً " ◆

وفي سياحتنا داخل معالم الديوان نجد قصيدة " بهدوء طليت ع البحر ".. إن هذا البحر الذي يعنيه الشاعر ليس هو البحر المعروف لنا على خرائط الواقع . ولكن هو ذلك البحر المتواجد في عيون حبيبته . وهذا يمنحنا المعرفة إلى أن للعيون لغة أو لغات أخري ، وأنها لا تعني في كل الأحوال الحب ، ونحن معه ، فالعيون تبوح في صمت بالغيرة والكراهية واللؤم والمكر والحزن والغبطة والرغبة في الانتقام ، فهو يقول بأسلوب إيضاحي وبلغة الفاهم :

مش دائما لغة البحر بتعني الحب

ولا دايماً موجه بيهدي لبر أمان ◆ (بهدوء طليت ع البحر)

كما تبدو العلاقة بينه وبين البحر علاقة خوف . والخوف إذا سيطر على الشاعر أربكها وجعلها متوترة عاجزة عن التعبير أو طرح الدلالة.. فيقول:

دا بيرمي شراعه بساريه / وعاجزه تسد طريق للجوع / ولإني بخاف من إني أكون صياد / فضلت أسيب البحر / يجر الشط الخايب من رجليه /

علشان معرفش يرد الصمت الضارب فيه◆ (طليت بهدء ع البحر)

ونجده أيضاً .. يكرر .. (ولإني .. من إني .. ولإني .. من إني) وكذلك مفردة .. (دايما) ، وكان يمكنه استخدام مفردات أخري ..

ولا أعرف لماذا بدأ ديوانه بهذه القصيدة . فالديوان به من القصائد الناضجة تصلح لأن تتصدر هذه المجموعة ، ولكن يحمد له محاولة استخدام الشفرة والمفتاح أو الرمز والدلالة .

ونراه يقول في قصيدة .. (جايز أبوح) .. رغم عدم بوحه بالسر ..!!

جايز أبوح/ تطفح عينيا البكا وتفوح /والقلب الموارب ضلفته يمتلك / ألقاه مغلق بالشقا والنوح / م انت اللي شارد خوف وبترفض الصحبه / سلمت ضهرك لخطفة التيار / حلمي الكبير انهار .. لما انتهج منك / وانت اللي سايح في شوك الوهم طوالي / عكازي ليه مبقاش / بيدوس معايا الأرض

يأخذنا هذا الإيقاع الصوتي ، في احتمالية البكاء والفناء . حيث تبدأ القصيدة بسؤال في كلمة واحدة وهي (أبوح) ..؟!

سؤال يغلفه الخوف من إغلاق هذا الباب الموارب .. وتكون القطيعة ..!!

ويليه الاحتمال الذي يشد خيط بداية النص الذي اهداه لأخيه .. وهو احتمال

البوح والغناء ، والبوح هو الفضفضة .. أي عملية إخراج مكنونات النفس على مائدة العتاب واللوم . وتضح العلاقة هنا ، بأنها اجتماعية أسرية شديدة الخصوصية . كما يدلل على أن شهر رمضان بأيامه المباركة يجمع الفرقاء وفرصة للتصالح ونبذ الخلاف ، ورغم ما طرحه من فضفضة .. لم يبح بالسر ، ولكن الأمل دائماً يدفع الإنسان إلى إعادة المحاولة ، والغناء قد يكون للترويح عن النفس المتعبة المتأزمة من جراء هذا النوى بين الأخوة ، ولكنه لم يتعرض للغناء ، وفي النهاية لم يجد سوى أن يناشد أرواح الأموات .. الأم التي كانت تلملم شمل الأخوة ، والأب الذي كان يروي قلوب أبناءه بلون الحياة/ الخضرة .

ثم ننتقل إلى معزوفة أخرى ، ويكفي " حامد انور " هذه القصيدة الطويلة المعنونة بـ (قصائد بلون الدم) ليعلن عن شاعريته ، وصدق تجربته الشعرية ، فنراه أحسن في توحده مع أغاني العندليب عبد الحليم حافظ :

- في الجراح .. يقول : (كان تالتنا جرح أكبر م السنين)
- وفي الحزن .. يقول: (كل الحاجات الحلوه يلزمها مسحة الحزن الأخيره)
- وفي الغربة .. يقول : (من كام سنه سواح غريب)
- وفي انكسار الحلم وعناده .. يقول : (الحلم رافض يكتمل)
- وفي الانتظار .. وجمراته التي ألهبت المشاعر خلال (٦) سنوات نكسة٦٧ ، وكانت معاناة العندليب ومشواره مع المرض ، ثم انفراج أزمة الوطن وشروق شمس انتصار أكتوبر ١٩٧٣ .. فيقول :

كل صعب كرهته غاب / والمحال مقدرش يصمد / تحت رجلين الرجال / غنيت بصوتك المصري الأصيل / فمنا عدينا القناه

- وفي الأمل وإشراقه واليأس وعتمته .. يقول:

لسَّاك بتحلم بالأمل / وتعاند اليأس الطويل / لسَّايا بتبع خطوتك يم الشروق

- وفي الخوف ، ومن العودة إلى الوراء .. يقول:

كنت خايف عشقك المجنون / لياخدك يحدفك للإنفعال / تسقط حروفك بين إيديا / وارجع أندب فرقتك / دانا عمري ما فكرت اشدك للورا /

- وفي البحث عن الحرية .. يقول :

وانا بعشق الطيران / واتمنى لو أغطس معاك / جوه بحور عمك نزار

- ويرى فيه الخلاص .. يقول :

وانت لسّه في الوريد / ينبوع حياه / تدخل قلوبنا ويّا اول فجر / طالع ينسلخ منه الخلاص .

- وفي حبه للوطن.. وهذه الأغنيات التي ترسم ساعة صفاء الوطن عندما يحضن فرحته ، في صورة حسية .. يقول :

ترسم غناويك الجميله للوطن / شكل وملامح / ترسمه ساعة صفا لما بيحضن فرحته / وف كبوته ما بتسهوش

- وساعة تخر العزيمة .. ثم يتم التسليم للقدر .. يقول :

ومشيت على الأشواك / تبهرك أشعار جاهين / وأما نار الفرقه قادت / قلتها برضه ف غناك / قلت ليْ والمرار عارف طريقه للبدن / ومنين حانهرب م القضا .

وتبدو علامات الرحيل داخل بنية النص جلية لتشكل ملمح الوداع ووصول القصيدة إلى مرفأ النهاية ، إلا أنه تركها بما فيها من عواطف وأشجان ومشاعر دافئة ، ليترك الجميع على مرسى الانتظار بين أمرين / الوداع والبقاء ، وتبقى الذكرى .

وفي قصيدة (ايقاعات قابلة للرفض) برغم فوزها بجائزة الهيئة العامة لقصور الثقافة .. إلا أنني أطرحها من مجموع قصائد هذا الديوان ، حيث لم تمكنه أدواته أن يبلغ منزلة الشاعر الحكيم في محاولته الوصول إليها . وفي مراوحة بين النثر وشعر التفعيلة يقطع النص بمجموع حروف (م ل ك و ت) / ملكوت .. فهو يشير إلى الموت في حالته الصغرى ، وهي النوم ..

وفي حالته الكبرى ، وهي انتقال الروح إلى بارئها ، وبينهما موت المعاناة ، وهي معاناة الإنسان التي تجعله لا يشعر بحياته ، فيستوي عنده الحياة والموت ، وما من جديد يقدمه ..!!

كما لجأ إلى المثل الشعبي المتداول (مبروم على مبروم مايركبشي) ووضعه عنوة في غير موضعه . غير دال على معناه .. فيقول :

والله المثل ميْاس / لما تشد مبروم على مبروم .. ما يركبشي /مع إننا من طين

الأرض ما قلتشي / زي المثل ما اتقال

ولا أرى هنا أي مجال للقسم بالله .. فالمثل يضرب عندما يمكر ماكر على ماكر.. فالأمثال الشعبية لم تأت من فراغ ، وإنما هي تعبر عن حكم وخبرات الآخرين. والمتأمل في قصيدة (كلاكيت) يتوقع أن الآتي بعد هو تصوير لمشهد ما

في فيلم ما . وما أن يبدأ الشاعر قصيدته ، نجده ..

يحكي : بنتولد احرار من غير قيود
ويفسر : هيئه الحياه
ويذكر : وينسى برضه إننا رهن الحقيقه والمصير للدود.
ويسأل بسؤال لا معنى له : الأصل واحد .. ولا التراب كان ليه ؟!

وتطل علينا (خمس شجرات لمون) تحمل على أغصانها ثمرات ناضجة مفيدة .. لتعلن مع قصيدة (قصائد بلون الدم) عن ملمح النضج في شاعرية " حامد أنور " . وقدرته على التصوير البصري ، فهو استطاع رسم لوحتين لعالمين في زمنين متناقضين لأطفال المدارس في عالم الأمس ، وعالم اليوم ، وما في العالمين من تباين ، وتفضيله لعالم الأمس بفطرية ناسه وعظمتهم .

وقصائد أخرى تعبر عن حياته الخاصة وعلاقته بأسرته وبأصدقائه ، وقصائد من مذكراته اليومية تطرح همومه وتكشف عن ذاته المتشوقة إلى الاستقرار في ظل هذا الواقع المؤلم ، وهو يبحث عن لحظة مستقرة يخ طفها من تحت عجلات هذا الزمن .. لحظة لا تتوه منه الشوارع ، أو تضيع من بين يديه الحياة .

والديوان يحتوي على (٢٤) قصيدة .. كان يمكن لـ " حامد انور أن ينتقي منها ، اثنى عشر قصيدة تكفي لديوان عامية يشهد لصاحبه بالشاعرية. وتبرز الجوانب / الإنساني والمعرفي والنفسي والوجداني في تجربة ناضجة ، إلا إنه تأثر بغواية الحرص على كل ما كتب ، ولم يستعمل فنية الحذف التي يجب إجادتها كإجادته لفنية الكتابة .

ويبقى الديوان كالبحر في أعماقه الدر من الإبداع ، وقد يأتي من يغوص في أعماقه ويستخرج ما استعصى علينا استخراجه.

الهوامش:

د. محمد ضياء الدين الريس .. كتاب الشباب .. مكتبة الأسرة (ثلاثة شعراء مصريون) .. الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٩ ص٣ .

تأويل العابر / تأويل ناقد مهمل .. البهاء حسين .. كتابات نقدية .. الهيئة العامة لقصور الثقافة .. أبريل ٢٠٠٠ص١٤٥ .

الشعر بالدراسة .. ديوان (دوامة بتحدف غرب الكون) .. شعر / حامد أنور .. سلسلة " إبداعات" الهيئة العامة لقصور الثقافة ٢٠٠٣.

رقم الإيداع بدار الكتب

٤٧٦٩ / ٢٠٠٧

الترقيم الدولي I.S.B.N

977-374-274-1

دار الإسلام للطباعة والنشر

٠٢٣٢٦١٤٣١٣ - ٠٥٠ / ٢٢٤٤٢٢٠